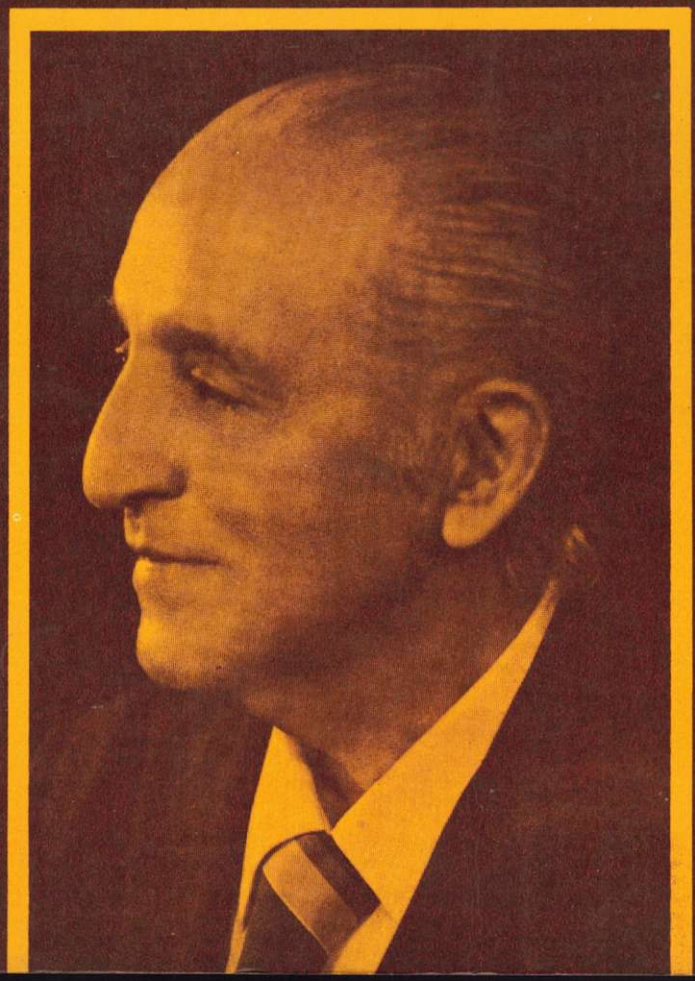
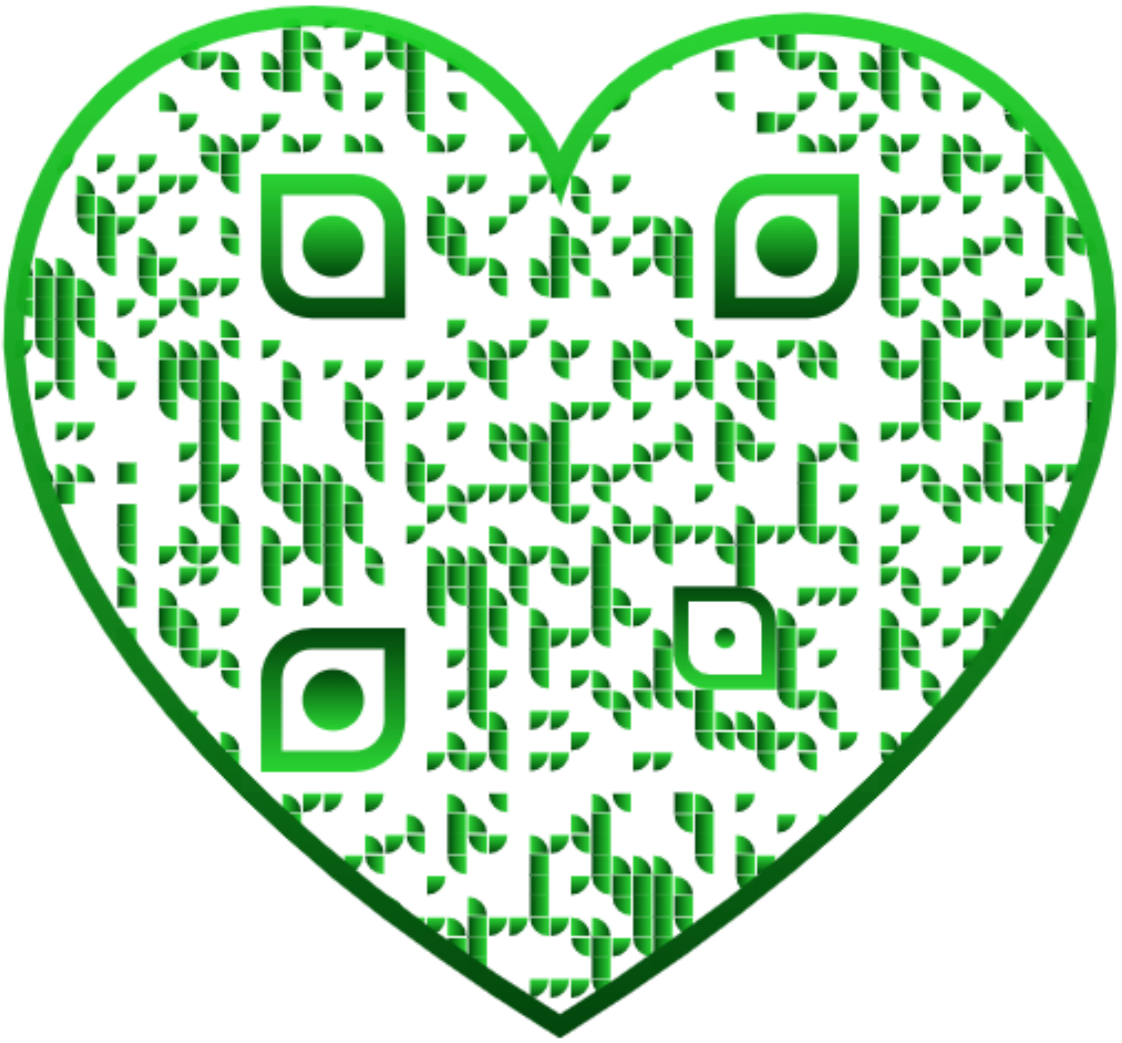
BRUNO KIEFER

MIGNONE

VIDA E OBRA





FRANCISCO MIGNONE
VIDA E OBRA

Em plena atividade aos 86 anos de idade, Francisco Mignone é um dos tutelares da música erudita brasileira. Rastreando, em fatos significativos de sua vida, as possíveis influências que, ao longo do tempo, vão determinando o corpo da sua música, Bruno Kiefer consegue nos fazer entender as várias tendências da obra tão vasta e importante de Mignone.

Sua convivência com Mário de Andrade teve, como se pode perceber pela análise estética da obra, decisiva influência na sua visão de mundo. Seu universo se ampliou, buscando o equilíbrio entre o nacional e o universal, mas também passou a se concentrar em alguns temas, algumas idéias que se reiteram ao longo dos melhores trabalhos. Bruno Kiefer detecta essas linhas básicas com mestria. Só quem conhece o ofício com todas suas inerentes dificuldades, como Bruno Kiefer, compositor e renomado teórico, poderia apontar com tanta clareza estas linhas de força que conduzem a música de Mignone.

Kiefer consegue nos fazer acompanhar a linha evolutiva do pensamento musical de Mignone, desde os seus primeiros estudos até suas obras mais ambiciosas. Pela objetividade da análise, que permeia as influências recebidas por Mignone com o arcabouço estético da obra, este livro deverá se constituir, doravante, numa referência básica. Todo aquele que quiser se posicionar ante uma das obras mais importantes, e de indiscutível permanência, da atual música erudita brasileira, terá um instrumento de análise lúcido e criativo a sua disposição.

Carlos Jorge Appel

2810

FRANCISCO MIGNONE
VIDA E OBRA

Coleção Luís Cosme
Volume 15

OBRA COMPLETA DE BRUNO KIEFER

1. Música alemã - estudos (1957)
2. História e significado das formas musicais (1968)
3. Elementos da linguagem musical (1969)
4. História da música brasileira (1976)
5. A modinha e o lundu (1978)
6. Música e dança popular - sua influência na música erudita (1979)
7. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira (1981)
8. Francisco Mignone — vida e obra (1983)

SUMÁRIO

Prelúdio / 7
Capítulo I — *Traços biográficos* / 9
Capítulo II — *A Obra Musical de Mignone* /35
— Peças para canto e piano / 35
— Peças para piano a duas mãos / 46
— Obras com orquestra / 60
— A música de câmara de Mignone / 70
— Obra para coro a capela / 77
Índice das obras de Mignone comentadas / 81
Índice bibliográfico geral / 89

PRELÚDIO

O presente trabalho representa mais um capítulo de nossa *História da Música Brasileira.* Conforme já explicamos no preâmbulo do volume anterior: *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira,* razões didáticas, bem como a grande complexidade e extensão da matéria a ser tratada obrigaram-nos, depois do primeiro volume, a optar pela publicação em fascículos dos capítulos sucessivos. Talvez se torne possível, num futuro não muito remoto, reunir tudo sob o título de *História da Música Brasileira,* vol. II.

A obra de Francisco Mignone, que apresenta pontos culminantes da criação musical brasileira, é muito vasta, não só em virtude da longevidade do compositor, mas sobretudo em virtude de sua exuberância produtiva inata. Seu domínio invejável dos recursos técnicos e formais naturalmente facilitou a sua expansão criadora.

Embora se trate de um compositor ainda vivo no momento em que estamos escrevendo, embora sua personalidade comunicativa, amável, tenha propiciado acesso fácil a dados pessoais e, parcialmente, também à sua obra, conforme atestam cartas suas em nosso arquivo e entrevistas mantidas sempre em tom cordial, humorístico mesmo, a execução do presente trabalho não foi fácil.

Para início de conversa, grande parte de sua música ainda não foi impressa, nem gravada. O catálogo de suas obras, publicado pelo Ministério das Relações Exteriores, baseado num trabalho muito sério e consciencioso do pessoal da Biblioteconomia e Biblioteca da ECA/USP, ainda tem lacunas e incorreções decorrentes em boa parte do pouco senso administrativo do compositor em relação à sua própria obra.

Temos a esperança de que o presente estudo possa resistir à crítica e constituir uma pequena contribuição para os temas nele focalizados. E também um estímulo para outros, melhor preparados, prosseguirem nessa trilha.

Não podemos deixar de agradecer ao próprio compositor sua ajuda valiosa na consecução dos objetivos deste estudo; à sua esposa, Maria Josefina, pela execução de obras do marido no apartamento deles em Copacabana; a Mercedes Reis Pequeno pela já costumeira ajuda, a Cleofe Person de Mattos, a Carlos Jorge Appel pelo incentivo no sentido de publicar este trabalho e à Nídia, minha mulher.

Porto Alegre, julho de 1983.

Bruno Kiefer

I – TRAÇOS BIOGRÁFICOS

Francisco Paulo Mignone nasceu em 3 de setembro de 1897, em São Paulo, à Rua Xavier de Toledo, 33 (antiga Rua do Paredão). Sua mãe, Virgínia Canonico Mignone, era natural de Cava dei Tirreni, província de Salerno (Sul da Itália). Seu pai, Alferio Mignone, flautista, violinista e professor, chegou ao Brasil em 1896, já com família constituída, procedente das proximidades de Salerno. Como no caso de Villa-Lobos, teve importante papel na formação musical do filho. Alferio atuou, durante longos anos, como músico profissional (flautista) e professor na Paulicéia. Mário de Andrade, no primeiro número da revista *Klaxon,* tece-lhe calorosos elogios: "No entanto, um Figueras, um Mignone, que dignos, cuidadosos mestres!. . ."

Em vista das numerosas discrepâncias e lacunas nos dados biográficos de Francisco Mignone, procuramos colher diretamente com ele, seja através de sempre bem humoradas conversas, seja através de correspondência por cartas, retificações e informações complementares. Ele mesmo, em carta de 21 de março de 1981, frisa: "Na biografia escrita por Liddy Chiaffarelli Mignone (em 1947), ocasião da apresentação do meu livrinho *A Parte do Anjo* (. . .) há muitas incorreções e dúvidas que devem ser corrigidas."

Referindo-se aos seus primeiros estudos musicais, diz: "Meu pai realmente foi quem me colocou à frente de um piano vertical e surrado, talvez alugado ou emprestado. Devia eu ter mais ou menos cinco ou seis anos de idade."

Em outro trecho: "Cedo comecei a estudar flauta com meu pai e, de vez em quando, tomava conhecimento do violoncelo. Em flauta me diplomei, em 1917, no curso desse instrumento dado por meu pai no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nesse Conservatório consegui, em 1917, os três diplomas: de flauta, piano e composição. Tive por companheiros de láureas: Mário de Andrade, Dinorá de Carvalho e Lúcia Branco da Silva. . . e outros. . .".

Como flautista, Mignone chegou a alcançar notável grau de virtuosismo. Mas não fez carreira de solista. Escreve, na referida carta de 21 de março de 1981: "Em concerto me apresentei, como flautista, uma única vez em audição de alunos do Conservatório DM de São Paulo. Foi, estou bem lembrado, um fracasso, pois me deu uma tremedeira que nunca mais consegui esquecer. . . A peça que toquei, dessa bem me lembro, era uma transcrição de uma ária de ópera *I Vespri Siciliani* de Giuseppe Verdi. Escrita em 3/4, difícil e complicada como ela só!"

Mais ou menos aos dez anos de idade, Francisco Mignone passou a fazer estudos particulares de piano com Sílvio Motto, "um pianista de origem toscana diplomado de escola de Rosati em Roma." Este estudo durou até fins de 1911. A seguir, passa a trabalhar o instrumento com Agostino Cantù, professor italiano de piano e composição, radicado na Paulicéia desde 1908, tanto particularmente como na qualidade de aluno do CDM (Conservatório Dramático e Musical de São Paulo).

Estudos de Harmonia Prática já fizera com o pai quando foi procurar o professor Savino de Benedictis, outro italiano radicado em São Paulo. Esta circunstância permitia ao jovem terminar o curso (particular) de Harmonia Teórica com esse professor em questão de seis a sete meses.

"— em 1912, exatamente em janeiro deste ano, passei a estudar Contraponto e Composição com Agostino Cantù. Agostino

Cantù, de origem milanesa, foi contratado pelo diretor Pedro Augusto Gomes Cardim, que para esse fim foi à Europa, para lecionar Piano, Harmonia e Composição no CDM de São Paulo. Era um homem jovem, bonito de aspecto, vestia-se com esmero e se apresentou dando um recital de suas peças pianísticas no Salão Steinway, mais tarde Sala de Audições do Conservatório. Foi esse mesmo Cantù que mais tarde casou com a filha de Luís Chiaffarelli (1911). A filha dele se chamava Liddy. O casamento não deu certo. Houve, em 1932, a separação do casal. Em 1932, Liddy passou a ser minha companheira na vida e na arte. Faleceu, num desastre de avião, em 1962." (carta de 21/3/81)

Merece atenção o nome de Luigi Chiaffarelli, italiano radicado no Brasil, mais precisamente em São Paulo, desde 1883, que, durante quarenta anos, foi o responsável por importantíssima escola de piano da qual saíram vultos como Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, Souza Lima e outros.

A vida profissional de Mignone começou cedo, por razões fáceis de adivinhar. Ele mesmo diz: "Como flautista tocava eu, de início, nas pequenas orquestras organizadas pelo Mº Cardim (um velho mestre português, ranzinza como ele só), pai de Pedro Gomes Cardim (o tipo de jornalista e polemista), fundador e diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

"Mais tarde, nas temporadas de operetas e de óperas, tocava sempre como 2º flautista, ao lado de meu pai que me aturava e me protegia nos momentos em que eu era exigido como instrumentista."

Outro aspecto importante: a flauta era o meu instrumento predileto nos choros e serenatas noturnas da antiga Paulicéia!" Não há necessidade de muita fantasia para enxergar, nessa atividade, a formação de um dos veios musicais para o seu futuro nacionalismo. Embora permanecesse submerso durante um bom tempo — veremos detalhes mais adiante — este veio viria a ser explorado em tempo oportuno. E seu colega de Conservatório, Mário de Andrade, desempenhará, neste processo, importante papel!

Igual a tantos outros, também Mignone fez seu estágio no cinema mudo.

Como compositor, começou a manifestar-se cedo. Seu convívio com músicos populares tinha de despertar, naturalmente, o desejo de compor, também ele, peças populares e, certamente, sonhos de sucesso não andavam ausentes de seu trabalho. Usava então o pseudônimo Chico Bororó. Até mais ou menos 1917, contou-nos ele, Chico Bororó escrevia valsas, tangos, maxixes e outras peças populares. Aos 15 anos, chegou a tirar o segundo lugar num concurso de música popular com as peças *Manon* (valsa) e *Não se impressione* (tango). E por que o pseudônimo? "É que, naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo", escreveu ele uma ocasião.

Chamamos a atenção sobre o fato de o próprio compositor iniciar o catálogo de suas obras, publicado em 1978 pelo Ministério das Relações Exteriores, com obras criadas — e assinadas com seu nome legítimo — a partir de 1917. Nem por isto deixou de usar, na hora de atender alguma encomenda para ganhar reforço monetário, o velho pseudônimo. A peça *Miami,* um fox editado pela Ricordi de São Paulo, em 1929, para dar um exemplo, vem assinada por Chico Bororó.

Mignone , numa foto de 1975.

Decisivo para a carreira de Mignone — e também para a nossa compreensão do compositor — foi o concerto realizado, no Teatro Municipal de São Paulo, no dia 16 de setembro de 1918, com obras suas. Nesse evento, fica em plano secundário a apresentação, por Mignone, como solista, do primeiro movimento do *Concerto em lá menor* de Grieg. As demais obras apresentadas foram:

1) 1º movimento da *Sonata em sol menor* (1917), para violino e piano; acompanhamentos a cargo do compositor;

2) *Alma Adorada* (1918), para tenor e orquestra; regente: Francisco Mignone; solista: tenor Santino Giannattasio;

3) *Farândola das Horas* (1918), para soprano e orquestra; regente: o autor; solista Carmem Sibillo;

4) *Andante* (1918), para violino e orquestra; regente: Alferio Mignone (a obra encontra-se extraviada);

5) *Romanza in Lá* (1917), para orquestra; regente: Alferio Mignone;

6) *Caramuru* (1917), poema sinfônico; regente: Alferio Mignone;

7) *Suíte Campestre* (1918), para orquestra; regente: Alferio Mignone; movimentos:

a) *Dança*

b) *Scherzo*

c) *Idílio Campestre*

d) *Na Feira da Aldeia.*

Em carta de 28 de abril de 1981, Mignone nos explicou a alternância na batuta: ". . . como eu tinha pouca prática de regência, meu progenitor se alternava comigo na regência da orquestra."

Na mesma carta esclarece "que em 1918 ainda não havia uma orquestra sinfônica constituída e funcionando em São Paulo. Semanas ou dias antes do concerto, chamava-se Sicrano aqui, Beltrano acolá, Pinco Palino lá ou alhures um ensaio e. . . toca a tocar. No mais das vezes, esses músicos tocavam em conjuntos destinados à ópera ou à imperante opereta. *A Viúva Alegre, A Gheisha* (de Sidney Jones), *O Toreador, O Conde de Luxemburgo* correspondiam às exigências daquelas eras ou épocas."

No ano seguinte, Mignone estrearia, no dia 16 de setembro, no Teatro Municipal de São Paulo, mais algumas obras sinfônicas, todas compostas neste mesmo ano de 1919. Sob sua regência, foram executadas: *Fragmento Idílico; Intermezzo Lírico; Paráfrase sobre o Hino dos Cavalheiros da Kyrial; Égloga; Dança das Bruxas.* Todas estas peças são relativamente curtas; a mais longa, *Paráfrase,* dura cerca de 12 minutos.

O êxito do concerto anterior (1918) desencadeara um movimento que daria a Mignone a possibilidade de estudar na Europa. Figura decisiva em tudo isso foi o senador José Freitas Vale, "mecenas dos artistas, cuja casa freqüentava todos os domingos, junto com outros intelectuais", segundo palavras do próprio compositor. A bolsa foi concedida pelo Governo de São Paulo. Mignone escolheu Milão.

Em 1920, parte para a Europa. Em Milão torna-se aluno particular de Vincenzo Ferroni (1858 – 1934), professor e compositor de óperas, ex-aluno de Massenet (Paris). Por esta razão, embora estivesse na Itália, aperfeiçoa seus conhecimentos musicais dentro de características da escola francesa.

Os estudos com Ferroni duram dois anos. Mignone realiza com este mestre sua primeira incursão no terreno da ópera. O resultado foi *O Contratador dos Diamantes.*

Durante sua prolongada estada na Itália, Mignone voltou várias vezes ao Brasil. O primeiro retorno ocorreu em 1922. Mário de Andrade registra-o na revista *Klaxon* nº 6, de outubro do mesmo ano. Diz aí:

"Deve gozar férias em São Paulo o compositor Francisco Mignone que atualmente aperfeiçoa seus estudos na Europa. Trouxe consigo uma ópera: 'O Contratador dos Diamantes'. Tive ensejo de ouvir alguns trechos na Sociedade de Concertos Sinfônicos e em audição particular; e me é grato afirmar, como amigo e como artista, a boa impressão que senti."

Aliás, Mignone contou-nos que trouxera a ópera ao Brasil a fim de concorrer num concurso que acabou não se realizando.

O máximo que conseguiu foi a execução de partes, de acordo com a descrição de Mário de Andrade. Não houve encenação.

Em 1924, esteve novamente no Brasil. Assistiu à estreia de O *Contratador dos Diamantes,* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 20 de setembro.

Em 1928, veio para assistir à estréia de sua ópera *L'Innocente*, no Municipal do Rio de Janeiro, em 5 de setembro.

Sua volta definitiva deu-se em 1929. Fixou residência em São Paulo, onde passou a lecionar no Conservatório no qual estudara. Atuou também como acompanhador, segundo nos disse. Grandes astros tiveram-no como acompanhador ao piano: Benjamino Gigli, Tito Schipa, e outros.

Registraremos ainda duas andanças pela Espanha, em 1927 e 1928, portanto antes de sua volta definitiva. Delas resultaram, entre outras produções, a *Suíte Asturiana* (1928), para orquestra, e algumas canções. Atuava como músico e como acompanhador do então famoso tenor Miguel Fleta.

Durante sua estada na Europa, Mignone ganhou, em São Paulo, dois concursos de composição instituídos pela Sociedade de Concertos Sinfônicos (fundada em 1921). No primeiro concurso, realizado em 1923, venceu com a peça (enviada da Itália) *Cenas da Roça*, composta no mesmo ano. A estréia deu-se em 15 de agosto de 1923. No segundo concurso, realizado em 1926, levou dois prêmios com as peças *Festa Dionisíaca* (poema sinfônico de 1923) e *No Sertão* (fantasia de 1925).

Em fins de 1932, Mignone muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro. Por trás dessa transferência estava a insistência de Antônio de Sá Pereira, professor de Pedagogia Musical no então Instituto Nacional de Música, que queria ver o compositor integrando o quadro docente dessa escola. Vencidas algumas dificuldades, o autor de *Maracatu do Chico-Rei* passa a ocupar, em 1933, como professor interino contratado, a cadeira de Regência (sucedendo assim a Walter Burle Marx). Em 1939, após ter realizado concurso, foi nomeado professor titular. Aposentou-se como tal, em 1967.

Voltemos atrás. O ano de 1929 é significativo, pois ocorre aí a resolução de uma longa dissonância entre o compositor influenciado pela música italiana e Mário de Andrade, defensor de uma música brasileira.

De fato, a despeito de seu passado como autor de peças populares, isto é, a despeito de Chico Bororó, Mignone, ao iniciar sua carreira de compositor erudito, pagaria, durante não poucos anos, seu tributo à música italiana. Concorreram para isto, sem dúvida, a influência do pai e dos professores, sua prolongada estada na Itália e, não por último, o predomínio da música italiana em São Paulo. O leitor interessado poderá encontrar uma descrição sumária desse predomínio em nossa obra *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*.

Mário de Andrade, feroz inimigo do italianismo na vida musical de São Paulo, não escondia sua desaprovação dos rumos seguidos por Mignone. Se, em 1922 (revista *Klaxon* nº 6), depois de ter ouvido alguns trechos de *O Contratador de Diamantes*, elogia "o quadro sinfônico das danças do 2º ato", em 1924, por ocasião das homenagens prestadas a Mignone no Conservatório Dramático e Musical, em virtude do êxito alcançado por essa ópera (basicamente italiana), no Rio de Janeiro, o crítico paulistano manifesta sua desaprovação destacando, no discurso, "que ali se achava a mando de uma ordem superior. . ."[1] Além do mais, Mário desapareceu depois rapidamente, evitando assistir ao descerramento do retrato de Mignone!

Vem a propósito, nesse conflito, alguns trechos das crônicas de Mário de Andrade, publicadas em *Música, Doce Música* sob o título Campanha contra as Temporadas Líricas (1928). O crítico ataca aí, com uma veemência fora do comum, as autoridades responsáveis pelas temporadas líricas, bem como a própria Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, promotora da temporada nesse ano.

Em certa altura diz:

"Poderão me retrucar que a Empresa trazia no repertório *O inocente* de Francisco Mignone. Trazia sim. Porém se não fosse um movimento bem orientado da Sociedade de Cultura Artística,

estaríamos na impossibilidade de reconhecer que esse compositor já se acha em condições de fazer óperas, tão possíveis como as de centenas de músicos internacionais. E ainda o caso de Francisco Mignone é mais uma prova de que a nacionalidade ficou em casa nesta temporada. Ninguém preza mais esse artista que eu. Torço por ele como torço por todos aqueles que considero de algum valor. Mas tenho que reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. Músico no sentido essencialmente dramático, dotado duma cultura exclusivamente européia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italiana, Francisco Mignone está numa situação dolorosa. Não encontra libretistas que forneçam assuntos nacionais. E se encontrar: o libreto, para ser representado, terá de ser vertido pro italiano, porque ninguém não canta em brasileiro neste mundo."

"Ora, diante de tantas circunstâncias, Francisco Mignone se vê constrangido a compor o quê? *O Inocente*. É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem O Inocente? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque,em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. Mas com *O Inocente* ele é mais um na escola italiana. No tempo de Carlos Gomes ainda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porque então não tínhamos base nacional definitivada, nem mesmo na música popular, que se debatia entre a *habanera* cubana e a roda portuga. Hoje não. Possuímos música popular original" .

Nesse mesmo texto encontramos ainda a sentença dura: *"O Inocente* pertence à Itália. A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera. E é por isso que considero o caso de Francisco Mignone bem doloroso."

Essa ópera, cujo título é, a rigor, *l'Innocente,* foi composta em 1927, sobre texto do libretista italiano Arturo Rossato. A es-

tréia, exitosa, deu-se em 5 de setembro de 1928, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A empresa acima referida trouxe-a, posteriormente, para São Paulo.

Mário de Andrade

As críticas de Mário de Andrade acabaram surtindo efeito. "Me abriram os olhos", disse-nos Mignone. A primeira conseqüência foi a *1ª Fantasia Brasileira,* para piano e orquestra, composta em 1929 e estreada em 20 de fevereiro de 1931, em São Paulo, pela Sociedade de Concertos Sinfônicos. Em crônica de 22 do mesmo mês, Mário de Andrade relembra, inicialmente, os dias de desilusão:

"Eu, faz muito que venho sendo discretíssimo a respeito de Francisco Mignone. Embora sempre respeitoso desse compositor, pela cultura que reconheço nele e pela sinceridade com que o imagino, suas obras, quando não me desagradavam francamente, no geral me deixavam muito frio. Confesso mesmo que, com sincero desgosto, percebia um decréscimo constante de valor nas obras de quem se prenunciara tão bem na página deliciosa de *Congada.*"[2]

Parte, depois, para elogios calorosos ao autor da *1ª Fantasia Brasileira:*

"É pois com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a melhor das impressões. É uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfônica de Francisco Mignone. Levado pelo malabarístico, natural do gênero Concerto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como por exemplo aquele em que, após um preparo fortemente rítmico de tutti, se inicia um movimento vertiginosamente de maxixe, com abracadabrante distribuição da linha melódica por todos os registros do piano (. . .) Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade."

A nosso ver, a obra em foco constitui um marco na evolução de Mignone menos por suas qualidades estéticas do que por sua importância histórica na carreira do autor. Embora já antes de 1929 tivesse, esporadicamente, demonstrado intenções nacionalistas — valham como exemplo as *Lendas Sertanejas* nº 1, 2 e 3,

para piano — foi com a *1ª Fantasia Brasileira* que a mudança de rumo se tornou definitiva. Pelo menos no plano consciente. A obra, construída em um bloco só, com duração de cerca de dez minutos, mostra um compositor ainda vacilante entre poderosas reminiscências pós-românticas e a vontade, agora consciente, de auto-afirmação nacional. Predominam, deste último ponto de vista, os elementos brasileiros procedentes de raízes africanas. Além da falta de homogeneidade estilística, observam-se deficiências formais e uma prolixidade de idéias que mesmo o título *Fantasia* não consegue justificar.

A mudança de rumo estético fez Mignone estudar a obra de Villa-Lobos, dez anos mais velho e autor, na época, de uma sólida e extensa obra com características marcadamente brasileiras e pessoais. Mignone, porém, não pára aí. Embora festejado, inclina-se humildemente sobre a produção musical de um compositor dez anos mais jovem do que ele e navegando, também por influência de Mário de Andrade, em águas nacionalistas. Trata-se de Camargo Guarnieri, jovem paulista que se tornou conhecido do público em 1928.

Por outro lado, torna-se importante registrar que, da *1ª Fantasia* em diante, a amizade entre Mário de Andrade e Mignone se estreitaria cada vez mais, resultando dela uma produtividade que, transcendendo o plano estético-especulativo, conduziria a criações literárias e/ou musicais efetivas.

Para Mignone, o caminho iniciado não seria mais fácil do que para outros compositores, incluindo-se aí o próprio Villa-Lobos.

O trecho inicial deste caminho mostra, em nossa opinião, um primeiro ponto culminante em *Maracatu do Chico-Rei,* terminado em 1933. O caminho até lá fora tortuoso. Alguns exemplos apenas.

A *2ª Fantasia Brasileira,* para piano e orquestra, de 1931, estreada em 1934, no Rio de Janeiro, tem praticamente a mesma duração da anterior. Se há um aspecto que a distingue favoravelmente da primeira é a unidade resultante de um trabalho temáti-

co mais consistente. De resto, partilha com a anterior os demais aspectos comentados.

Mignone compõe, durante o período em foco, com exuberância. Entre a *1ª Fantasia Brasileira* e o *Maracatu,* escreve mais de três dezenas de canções para voz e piano. Encontramos aí textos em italiano, francês, espanhol e português. O próprio compositor comparece com alguns textos em italiano e espanhol. Mas figura também um *Noturno Sertanejo,* um *Canto de Negros.*

Poucas são as peças para coro a capela. Merece destaque, pelo título, *Cateretê,* sobre texto popular.

Nas cerca de três dezenas de peças para piano, a safra é bem melhor para quem procura títulos que indiquem auto-afirmação nacional. Alguns exemplos: *Lendas Sertanejas* nº 4, 5 e 7; *Quatro Peças Brasileiras (Maroca, Maxixando, Nazareth, Toada),* etc.

Destas, a *Lenda Sertaneja* nº 7, para piano, de 1932, é, sem dúvida, devedora de *A Lenda do Caboclo,* de Villa-Lobos (1920), muito conhecida por ser peça de resistência de muitos pianistas nossos que se sentem na obrigação de incluir, por cortesia, alguma peça brasileira em seu repertório.

As *Quatro Peças Brasileiras,* para piano, compostas durante a estada na Europa e editadas, em 1930, em Milão, são baseadas em velhas lembranças musicais.

Para violino e piano registramos ainda *Canção Brasileira* (1933).

O *Seis Prelúdios,* para orquestra, derivados da coletânea para piano de mesmo nome, composta em 1932, não apresentam nada que pudesse estabelecer algum vínculo com a nossa terra.

O *Maracatu do Chico-Rei* é uma obra de envergadura. O bailado estende-se ao longo de cerca de 40 minutos, superando, neste sentido, de longe, as obras compostas anteriormente, excetuadas as óperas. A partitura prevê solistas, coro e orquestra.

Antes de abordarmos alguns detalhes deste bailado, algumas informações a respeito do maracatu.

Na 5ª edição do *Dicionário de Folclore Brasileiro,* seu autor, mestre Câmara Cascudo, dá, no verbete *Bantos,* a seguinte refe-

rência relativa ao nosso passado colonial: "Os negros do Congo tiveram permissão para elegerem um rei e uma rainha, coroados com fausto, dentro das igrejas visitadas pelo povo." E mais: ". . . a popularidade dos bantos se afirmou, desde o século XVII, nas agremiações e irmandades de *Nossa Senhora do Rosário,* onde eles dirigiram e defenderam suas festas sob a égide católica."

Convém lembrar que os negros bantos, conforme o mesmo verbete, constituíam um "grupo de cerca de cinqüenta milhões de homens na África Central (onde se encontra o Congo) e SE, falando duzentas e setenta e quatro línguas e dialetos aparentados. Banto é família lingüística e não etnográfica ou antropológica".

Guerra Peixe, em seu livro *Maracatus do Recife*[3], diz:

"Os autores modernos concordam que o Maracatu seja um cortejo real, cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo."

Mais adiante (p. 22) explica:

"A instituição compreenderia o funcionamento de um regime administrativo e a apresentação do auto dos 'Congos', uma parte festiva com teatro, música e dança. Embora a instituição declinasse nos começos do século XIX, desaparecendo em meados do mesmo, o auto dos Congos persistiu por algum tempo. Depois, eliminada a parte falada, os reis teriam juntado as 'nações' aos cortejos. Disso resultaram os Maracatus, já com este nome assinalado, pelo padre Lino do Monte Carmelo Luna, em 1867, grupos que teriam preservado os cânticos das primitivas *nações* de Recife.

Os Maracatus transmudaram-se depois em sociedades carnavalescas. Desaparecendo alguns dos 'antigos', novos grupos foram estruturados, tais como os Maracatus-de-orquestra, no Recife, e o que assinalamos em Caruaru — este, misturado com o Pastoril."

O mesmo autor assinala ainda (p. 19):

"Houve época em que os Maracatus se apresentavam bem organizados e em número avultado. Os personagens mais destacados ainda recebiam o tratamento de *Dom, Majestade, Excelência, Se-*

nhoria — atenções correntes no auto dos Congos. Depois os festejos restringiram-se aos domingos, dias festivos e ao carnaval, ocasião em que se transmudaram em associações carnavalescas."

Quanto à música, Guerra Peixe diz: ". . . de qualquer modo, parece-nos plausível aceitar que a música do Maracatu seja de procedência Banto." (p. 19)

Voltemos ao *Maracatu do Chico-Rei.*

O argumento é de Mário de Andrade. Segundo Luiz Heitor[4]:

"Trata-se de um bailado afro-brasileiro, baseado no episódio da construção da Igreja da Senhora do Rosário dos Pretos, em Vila Rica. Segundo a tradição, esse templo foi mandado erigir por uma tribo africana que veio escravizada ao Brasil, com os seus soberanos, e conseguiu alforriar-se, trabalhando os seus membros que primeiro se libertaram para conseguir recursos destinados ao resgate dos demais. Há a *Dança do Maracatu,* a *Dança das Mucambas,* a dos *3 Macotas* e de *N'Ganga Feiticeiro,* que consagra Chico-Rei, a de *Chico-Rei* e da *Rainha Ginga,* a do *Príncipe Samba-Eb,* seu filho, a dos *6 Escravos* que trazem pedras para a construção da igreja, a de *Sinhô Branco* e *Sinhá Branca,* o episódio da *Libertação dos Escravos* e *Quebra das Cadeias,* e a *Dança Geral."*

Da obra existem versões com cortes para a realização puramente sinfônica. A estréia da obra completa deu-se em 18 de maio de 1939, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Coreografia: Maria Olenewa; regência: o compositor. Anteriormente houve uma estréia sem vozes (29 de outubro de 1934, Rio de Janeiro) e outra, de trechos corais, por ocasião do encerramento do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, em São Paulo (14 de julho de 1937).

Examinamos a gravação da parte sinfônica, regida pelo autor em 1963. Seus seis movimentos são dominados — como é óbvio — por elementos musicais afro-brasileiros. A obra insere-se na estética nacionalista, já anteriormente radicalizada por Villa-Lobos, com muita força pessoal. Asperezas, violência e balanceios sensuais não aparecem aqui pela primeira vez na música brasileira; mas o modo de realizar tudo isto é muito Mignone. A orquestra é mani-

pulada com perceptível facilidade; sente-se a mão de um compositor perfeitamente à vontade quando escreve para orquestra — e também quando emprega ritmos e giros melódicos nossos. Já vimos que estas últimas qualidades não caíram do céu para Mignone. Em termos de influências, a mais marcante talvez seja a de Stravinsky, na terceira parte. Mas é fugitiva. Aliás, ele mesmo reconhece o fato. Em seu livrinho, *A Parte do Anjo* ("autocrítica de um cinqüentenário"), ele diz, à página 40: ". . . é incontestável que me aproveitei de obsessões rítmicas de Stravinsky e De Falla no *Maracatu do Chico-Rei* . . ."

Trata-se de uma obra forte que, sem dúvida, tem o seu lugar assegurado no repertório coreográfico-sinfônico brasileiro. O que falta é mais interesse pelo cultivo dos nossos valores.

Antes de examinarmos outro fruto da colaboração entre Mário de Andrade e Mignone, torna-se necessário, nesta altura, uma rápida digressão.

Quando Mário de Andrade escreveu, em 1942:

"Se *Leilão* ainda é fatigantemente 'negro', nada acrescentando à fase de que *Maracatu do Chico-Rei* é a mais alta expressão. . ."[5], ele criou um conceito que entrou na literatura musical brasileira como "fase negra" de Mignone. "Negra" no sentido de uma identificação com os elementos negros da nossa música, identificação que pode ir até o uso de textos africanos como na canção *Uandala lê* (1932), por exemplo.

A obra *Leilão* (de escravos) (1939/41), um bailado, pode ser considerada a última desta fase, cujo início se situa, basicamente, em 1929, ano em que se deu, conforme vimos, a virada decisiva do compositor para o "nacional", como diria Mário de Andrade.

Leilão, obra sinfônica que dura cerca de 15 minutos, é atraente, construída com fluência, apresentando idéias interessantes. Embora o assunto se refira essencialmente ao mercado de escravos, não se pode dizer que a música seja essencial e permanentemente afro-brasileira. O que pode ter levado Mário de Andrade à expressão "fatigantemente negro", talvez tenha sido a fadiga provocada pela sucessão numericamente significativa, na época, de obras com características "negras" produzidas por Mignone.

De fato, se examinarmos sua produção entre 1929 e 1941, poderemos destacar um número apreciável de obras, dos mais diversos gêneros, com as características referidas. Antes, porém, de apresentar alguns exemplos, queremos deixar bem claro que a fase em foco não é exclusivamente "negra". Haja vista, por exemplo, as *Valsas de Esquina.*

Além da canção há pouco citada, podemos colocar aqui ainda — sempre a título de exemplo — *Cânticos de Obaluayê* (1934); *Dạ Janaína* (1938), famosa canção/homenagem de Mignone/Manuel Bandeira ao orixá marítimo (também chamado Iemanjá), "a mais prestigiosa entidade feminina dos candomblés da Bahia" (Câmara Cascudo).

Da obra pianística, destacamos *Cucumbizinho* (1931) e a *Sonata nº 1* (1940) na qual ainda repercute a tendência "negra".

Das obras camarísticas, destacamos o *Sexteto* (1935), para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa e piano.

As peças orquestrais *Babaloxá* e *Batucajé,* ambas de 1936, revelam as intenções do autor já pelos títulos. Luiz Heitor, referindo-se a estas duas obras, tece esta crítica: "A música das cerimônias fetichistas afro-brasileiras anima essas páginas, conferindo-lhes uma grandeza bárbara, fatigante, sem contrastes."[6]

A *1ª Fantasia Brasileira* também deve ser citada aqui, conforme já vimos.

A carreira do compositor não decorreria sem crises. É óbvio: seria mau sinal se não as tivesse. Ouçamos Luiz Heitor:

"Por volta de 1939 (. . .), Mignone se viu a braços com uma crise de consciência artística de que penosamente se liberta. Mário de Andrade o acompanhava, pondo todo o seu grande coração e o seu grande espírito na tarefa de restituir ao amigo a confiança vacilante, ajudando-o a vencer a adversidade."

Conforme se depreende da leitura do capítulo escrito por Luiz Heitor em *A Parte do Anjo,* essa crise teria resultado no compositor em virtude da "facilidade natural do estro, que o levava a criar sem nenhum esforço (. . .), fazendo surgir em seu espírito dúvidas quanto à qualidade e, principalmente, à originalidade de sua produção." (p. 21)

Já Mário de Andrade, em artigo publicado em *O Estado de São Paulo* (22/10/39), coloca o acento um pouco diferente. Lembremos que, por volta de 1939, encerrou-se a "fase negra" de Mignone. O grande crítico e mentor é lapidar:

"Batera-lhe uma desilusão que se não foi negra desilusão, bem que se poderá chamar a "desilusão negra".[7] Comentando, mais adiante, o caminho europeizante percorrido anteriormente por Mignone, diz que então:

"Francisco Mignone descobre o filão negro e principia na obra dele a fase negra, caracterizada pela utilização do nosso fundo africano."

E explica:

". . . mas o que define a primeira fase da sua maturidade, fase que parece ter já terminado com a desilusão, é o negrismo musical. Francisco Mignone, descobertos os violentos ritmos, as belíssimas fórmulas melódicas, as obsessões dinâmicas dos negros brasileiros, lança-se com uma euforia dionisíaca, com uma volúpia inventiva extraordinária no aproveitamento desse filão. Mas parou honestamente a tempo, porque se o filão negro lhe dera algumas obras principais da nossa música, na verdade era uma riqueza artisticamente muito pobre por causa do seu excesso de caráter. E o compositor sentiu que em breve estaria a se repetir."

Nesta altura, pensamos ser interessante voltar ao artigo referido de Mário de Andrade (*Música, Doce Música*-p. 351), desta vez para assinalar uma crítica oposta à que o mesmo autor dirigia a Mignone no final da década de 1920.

". . . Mignone aceitou o assunto do *Espantalho* por libertá-lo mais do 'brasileirismo' intencional. Sem dúvida, esse deve ser o maior. . . espantalho dos nossos compositores vivos: é preciso não remoer a batucada. O problema é de complexidade imensa e só pode ser esboçado aqui."

O Espantalho ("Impressões sinfônicas para um bailado inspirado por dois quadros de Cândido Portinari") também foi composto em 1939. Mário de Andrade aproveitou sua estréia, em

São Pau'o, no ano de 1942, para, elogiando-a, esboçar uma crítica ao excesso de "negritude" na obra de Mignone. O autor de *Macunaíma* é sintético e categórico:

"Mas estou convencido que é preciso de fato abandonar o excesso de folclore e a sua utilização documental."

Sinal de lucidez e extrema honestidade intelectual do grande defensor do "nacional" na criação musical.

Outro fruto da amizade entre Mignone e Mário de Andrade viria a ser uma obra cênica em três atos, uma "concepção melodramática", escrita pelo autor do *Ensaio sobre a Música Brasileira* para ser posta em música por Francisco Mignone. Título: *O Café* (Obras Completas de Mário de Andrade. vol. II, p. 435, Martins, São Paulo, 1955).

Por que justamente Mignone? Mário de Andrade esclarece:

"E, na verdade, tendo seguido às vezes de mais longe, às vezes muito de perto e sempre com o mesmo interesse, a evolução deste paulista, posso afiançar a sua vontade firme de saber, os seus estudos constantes, a honestidade incomparável entre nós dos seus conhecimentos musicais e o grau elevadíssimo a que atingiram."[8]

O texto de *O Café* vem precedido de uma longa e minuciosa parte explicativa que começa assim:

"Desde muito os donos da vida andavam perturbando a marcha natural do comércio do café. Os resultados foram fatais. Os armazens se entulharam de milhões de sacas de café indestinado. E foi o crime nojento. Mandaram queimar o café nos subúrbios escusos da cidade, nos mangues desertos. A exportação decresceu tanto que o porto quase parou. Os donos viviam no ter e se agüentavam bem com as sobras do dinheiro ajuntado, mas e os trabalhadores, e os operários, e os colonos? A fome batera na terra tão farta e boa."

Essa parte explicativa traz a data de 15 de dezembro de 1942. Não se trata de uma ópera em sentido tradicional. A rigor, nem personagens não há. A maior parte do texto, *O Poema,* título dado pelo autor, é cantado por coletivos: estivadores, famintos, os "donos", serventes, colonos, revolucionários, etc. Os "personagens"

que aparecem não são, na verdade, indivíduos; são representantes de coletivos como, por exemplo, a Mãe, o Deputado da Ferrugem, etc.

À orquestra cabe a função de reforçar o clima emocional. O poeta dá várias instruções a respeito, na parte explicativa. Vejamos uma delas:

"A orquestra, de supetão, está agitadíssima, desagradável, quase tão irrespirável como o turbilhão que agita interiormente os estivadores."

Na segunda parte, isto é, n'*O Poema,* Mário de Andrade chega ao ponto de registrar em grafia temas folclóricos com o respectivo texto.

Informa Luiz Heitor[9]:

"Consultas e trocas de idéias, entre os dois colaboradores, em longas conversas, quando Mário vinha ao Rio, ou Mignone ia a São Paulo, e por correspondência, enchem estes anos, os derradeiros da vida de Mário. Numerosos temas musicais, esboços de cenas, chegaram a ser lançados à pauta pelo compositor. Mas quando 'a grande luz se apagou', no dizer de Sá Pereira, quando Mário de Andrade morreu naquela noite de domingo, 25 de fevereiro de 1945, os planos para a estruturação musical da obra comum ainda não estavam definitivamente assentados. *O Café* se acha inacabado, pois concebido para a música, só com a música terá a plenitude de seu trágico significado."

E por que Mignone não terminou seu trabalho? À nossa indagação, o compositor respondeu:

"Esbocei algumas cenas de *O Café.*

O Mário queria que eu realizasse uma obra épica baseada na queda da rubiácea em 1929.

O trabalho de Mário como está impresso não é um 'libreto' que cria situações que permitam a um compositor possibilidades de 'crear' e 'criar' música. Versos muito longos e muita falação. Mário premido e reconhecendo que (afinal de muita discussão) eu tinha razão, pensou em elaborar um 'libreto'. Mas a morte, o desaparecimento dele, me deixou na mão. O Manuel Bandeira e

o Guilherme Figueiredo se ofereceram em ajudar na elaboração do que desejava. Mas tudo ficou, até hoje, nisso.

Dei, depois, o trabalho ao Camargo Guarnieri porque não queria prender a obra do Mário. Os anos se passaram e. . . nada ele fez.

Mais tarde abri mão de musicar a obra e cedi-a a Marlos Nobre e J. Koellreutter que também nada fizeram ao que eu pude constatar.

Não obstante, se eu tivesse *Fado* e *tempo* disponível para isso, bem que gostaria de retomar a composição da música. . .

83 anos começam a pesar (. . .)."

Uma retificação torna-se necessária: Koellreutter musicou a "tragédia coral", como Mário designou *O Café.* A uma indagação nossa, Koellreutter nos respondeu (carta de 14/7/82), no tocante ao texto: "Eu o recebi das mãos da Eunice Katunda ou da Oneyda Alvarenga ou do próprio Mário. Não me lembro.

De fato, musiquei o texto dessa 'tragédia coral'. Em duas versões: uma em forma de peça cênica, com orquestra sem violinos e violas, e uma outra em forma de cantata para 4 pianos e percussão. O trabalho requer um complemento instrumental. Não modifiquei o texto para conservar a beleza da linguagem e da composição literária."

Acrescenta Koellreutter, posteriormente:

"O primeiro e terceiro atos foram inteiramente (durchgehend) musicados. O segundo ato (Parlamento) é teatro falado (pois necessita de atores!), com acompanhamento de uma fita magnética (carnavalesca. . .)."

Conclui a carta dizendo que seu trabalho ainda não foi estreado.

Se, dentro da convergência ideológica de Mignone e Mário de Andrade, o trabalho em *O Café* não conduziu ao resultado desejado, em compensação nascera, em 1939, um poema sinfônico intitulado *Sinfonia do Trabalho.* A obra, que dura cerca de vinte minutos, foi estreada somente em 1956, no Rio de Janeiro, pela Orquestra Sinfônica da Rádio MEC, sob a regência do compositor.

Divide-se em quatro movimentos: *O Canto da Máquina — O Canto da Família — O Canto do Homem Forte — O Canto do Trabalho Fecundo.* O programa deste poema sinfônico foi elaborado pelo próprio autor. Diz Luiz Heitor[10]:

"A Sinfonia termina com o *Canto do Trabalho Fecundo,* em que toda a orquestra se movimenta com a máxima energia, celebrando a vitória do trabalho, que libertará o homem, dando-lhe a Terra: 'a terra a que o homem forte se ligará sempre, a terra em que ele se transfigura afinal, a terra que só poderá ser dele se for livre'."

Voltando à estética nacionalista: a transformação operada em Mignone, por influência de Mário de Andrade, foi tão profunda, duradoura e autêntica que ainda hoje o compositor proclama que:

"A música que não parte de um princípio nacionalista não tem razão de ser no Brasil."

Todo esse assunto está a pedir uma citação de Manuel Bandeira, o grande poeta amigo de Mignone (conferência sobre Mignone, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1955):

"Todos sentimos até hoje (sentiremos até o fim da vida) a falta de Mário. Imagino como não a sentirá Mignone! É preciso ter visto os dois conversarem, discutirem, brigarem, como eu vi no apartamento da Praia do Flamengo (ah noitadas do Flamengo, em que Mignone e Terán improvisavam a dois pianos pastiches de Beethoven, Mozart, Brahms, Stravinsky), para avaliar a familiaridade fecunda que unia os dois amigos. Um esclarecia o outro, a cada momento."

Deixando de lado a composição, a vida profissional de Mignone, no Rio de Janeiro, é repartida entre o magistério, tanto oficial como particular, acompanhamentos ao piano, apresentações como solista e regência de orquestras. Assegurou-nos Cleofe Person de Mattos, fundadora e regente da Associação de Canto Coral, do Rio de Janeiro, musicóloga de grande projeção, referindo-se às qualidades de regente do biografado:

"Mignone era um músico de muita versatilidade e era o regente, por volta de 1940, de maior autoridade e competência aqui no Rio de Janeiro."

E teceu mais este elogio:

"Mignone foi um acompanhador estupendo."

Destacamos seu trabalho na Rádio Jornal do Brasil, onde organizou, em 1938/39, uma orquestra (evidentemente reduzida) da qual passou a ser maestro.

Mignone regeu muito pelo País afora e mesmo no estrangeiro, conforme veremos. São de Mário de Andrade estas palavras:

"Especializa-se então na regência, alcança desde logo o primeiro posto entre os regentes brasileiros. . ."[11]

À nossa indagação o compositor respondeu que, apesar disto, nunca tivera a intenção de fazer carreira como regente. O mesmo, aliás, vale para Mignone-pianista. O que ele sempre quis — são palavras dele — "era ser compositor".

Ainda no Rio, destacamos sua participação, como regente, em 1936, nas comemorações do centenário de Carlos Gomes.

Neste mesmo ano (1936), participa de um grupo, liderado por Oscar Lorenzo Fernandez, que funda, no dia 2 de abril, o *Conservatório Nacional de Música.* Por razões legais, o nome teve que ser transformado, posteriormente, em *Conservatório Brasileiro de Música.* Participaram ainda do grupo: Ayres de Andrade, Amália Fernandez Conde, Milton de Lemos, Roberto Gonçalves de Souza Brito e Antonietta de Souza. Em 1940, o Conservatório pôde se instalar em sede própria, na Av. Graça Aranha, 57, onde funciona até hoje.

A diretoria da fundação foi constituída por Oscar Lorenzo Fernandez (diretor), Francisco Mignone (vice-diretor) e Antonietta de Souza (tesoureira).

Além de cursos livres e profissionais, o CBM criou um Curso Superior de Música, autorizado por decreto de 1944, do Governo Federal. Desde a sua fundação, o Conservatório Brasileiro de Música tem realizado inúmeros cursos de extensão, a cargo de especialistas de renome nacional ou internacional, marcando forte-

mente a sua presença não só no ambiente educacional e cultural do Rio de Janeiro, mas também no País.

Não podemos deixar de referir aqui, em rápidos traços, a ação da esposa de Mignone, Liddy Chiaffarelli Mignone (1891-1962), no movimento em prol da difusão de métodos modernos de iniciação musical de crianças. Ela mesma, em trabalho sucinto (Revista CBM, Ano I, nº 1, out./dez. de 1955) atribui a Antônio de Sá Pereira a criação do *Curso de Iniciação Musical* no Conservatório Brasileiro de Música. Este fato ocorreu em 1936. Em 1938, tendo o prof. Sá Pereira se retirado para ensinar na Escola Nacional de Música, Liddy, até então assistente, passa a assumir a inteira responsabilidade do curso. Realça a autora que se tratava "de uma experiência nova entre nós".

Em 1948, cria-se no Conservatório Brasileiro de Música o *Curso de Especialização Para Professores de Iniciação Musical.* O pensamento era difundir, pelo País, os ideais da musicalização infantil. Liddy pergunta: "O que significava naquela época um Curso de Iniciação Musical Infantil?" E responde: "Libertar a criança do árido aprendizado teórico da música, inadequado à sua mentalidade, dando-lhe a possibilidade de assimilar praticamente, por meio de jogos e exercícios interessantes e dirigidos, aquilo que mais tarde iria associar, sem dificuldade, à parte teórica."

Em 1950, em mais uma etapa de evolução, funda-se no CBM o *Centro de Estudos da Iniciação Musical da Criança.* Liddy viaja, organiza festivais, ensina, participa de simpósios internacionais. Seu nome permanecerá para sempre vinculado ao movimento de iniciação musical da criança em nosso País.

Em maio de 1937, Mignone regeu a Filarmônica de Berlim com um programa só de música brasileira (de sua autoria figurou no concerto o *Maracatu do Chico-Rei*). Em 1938, volta a reger e tocar no mesmo país. Entre outros programas, dirigiu, durante 25 dias seguidos, a ópera *Madame Butterfly,* de Puccini. Nas rádios difundiu, pela Alemanha, a música brasileira. No mesmo ano, rege também em Roma, no Teatro Adriano, fazendo ouvir música brasileira diante de vultos como Casella e outros.

Em 1942, viaja aos Estados Unidos, a convite do Departamento de Estado, "para ver o que se fazia nas escolas de música". É supérfluo dizer que, nessa ocasião, apresentou também uma série de obras de sua autoria.

A produção musical de Mignone andava, nesta altura, perto de trezentas obras, numericamente mais ou menos a metade do que registra o catálogo publicado pelo Ministério das Relações Exteriores, em 1978. Incluímos aí as transcrições de obras próprias.

O que chama a atenção de quem examina o catálogo em foco é a grande quantidade de obras que ainda hoje se encontra em estado de manuscrito. O percentual de trabalhos impressos é maior na música para piano e canto e piano, por razões que não necessitam de explicação. Já na rubrica *Duos*, a queda é acentuada. Nos demais gêneros camarísticos, na música para orquestra com ou sem solistas, com ou sem coro, a percentagem impressa anda perto de zero!! Nas múltiplas editoras, predominam as nacionais; quanto às estrangeiras, estão representados os Estados Unidos, a Itália e a Alemanha.

Em abril de 1963, Mignone casa-se com Maria Josefina, excelente pianista, cujo currículo registra importantes realizações como solista e como companheira do marido em numerosos recitais a dois pianos. Ela é natural de Belém do Pará (1923). Depois de ter se formado no Instituto Carlos Gomes de sua cidade natal, passou a estudar no Rio de Janeiro, no Conservatório Brasileiro de Música. Teve por mestres Lorenzo Fernandez (Harmonia), os pianistas Arnaldo Estrela, Magdalena Tagliaferro e Liddy Chiaffarelli Mignone.

Nosso biografado entrou na Academia Brasileira de Música em 1965, por influência de Villa-Lobos, sucedendo a Assis Republicano na cadeira nº 33, cujo patrono é Francisco Vale. Entre os muitos sinais de sua extraordinária vitalidade, que não o abandonou nem na sua idade avançada, figura a aceitação da presidência da Academia referida, em 1980, e da presidência da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), em 1981.

Em matéria de funções administrativas assumidas por Mignone ao longo de sua vida, acrescentamos ainda a de Diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no período de 1950/51, e de membro da Comissão de Teatros do antigo Ministério da Educação e Saúde, nos idos de 1938.

Títulos, prêmios e honrarias enfeitam a vida de Mignone em abundância. Destacaremos apenas alguns:

Professor Honorário do Conservatório "Instituto de Música da Bahia" (1934) — Membro Deliberante do Congresso da Língua Nacional Cantada (São Paulo, 1937) — Prêmio Medalha de Ouro pela melhor obra apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (balé *Iara*, 1946) — Professor Honoris Causa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (década de 1950) — Oficial da Ordem Rio Branco (1972) — Medalha Mário de Andrade, Governo de São Paulo (1979) — Prêmio Música Erudita "Golfinho de Ouro", Governo do Estado da Guanabara (1979) — Medalha "Euclides da Cunha", Clube dos Estados (1979) — "Grande Prêmio Moinho Santista", São Paulo (1972) — "prêmio Leopoldo Miguez", Governo do Estado do Rio de Janeiro (1972), pela ópera *O Chalaça* — Professor Emérito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1981).

Em 1982, Mignone foi agraciado com o prêmio Shell para a Música Brasileira (gênero erudito).

Não podemos deixar de encerrar estes rápidos traços biográficos de Francisco Mignone sem registrar a apresentação de duas obras de sua autoria: *Leilão* e *3ª Fantasia*, pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, em 15 de junho de 1982, sob a regência do próprio compositor. O público aplaudiu em pé!

E, para concluir, mais uma vez Mário de Andrade. Em artigo publicado em 1939, no "Estadão", faz esta afirmação: "Mignone é hoje uma das figuras mais importantes da música americana, não só pelo valor independente das suas obras principais, como pelo que ele revela, no ponto em que está, do drama da nossa cultura."

II – A OBRA MUSICAL DE MIGNONE

Peças para canto e piano

O catálogo de obras de Francisco Mignone, publicado em fevereiro de 1978, pelo Ministério das Relações Exteriores, registra, incluídas algumas versões duplas, cerca de uma centena e meia de peças para canto e piano.

O período de composição dessas peças, entre as quais figuram obras definitivas do repertório brasileiro, estende-se de 1917 a 1975, ano em que se encerra a produção de Mignone neste terreno, conforme nos declarou em carta de 27 de fevereiro de 1982. A distribuição das canções, ao longo desse tempo, no entanto, é muito irregular. Em numerosos anos a produção é nula. A maior atividade criadora situa-se entre 1928 e 1953, período em que nasceram cento e poucas canções. Observa-se, facilmente, que, mesmo nesse período mais fértil, a média de canções por ano não é grande. Pouca propensão para este gênero de música mais intimista? O total de sua produção, tudo menos pequena, não autoriza uma resposta afirmativa. Pendores mais fortes para o lado dos grandes painéis sinfônicos, com ou sem vozes, com ou sem instrumentos solistas? Mas o que dizer então da centena e meia de peças curtas para piano? E da música de câmara? Que existem pendores fortes em Mignone para obras orquestrais

de envergadura, é indiscutível. Estes, no entanto, mantém o equilíbrio com o gosto pelas pequenas formas vocais e instrumentais. Realmente, não se pode constatar, na produção global do compositor, alguma unilateralidade neste sentido. A menor média de produção de canções constatada acima resultou simplesmente da dedicação de Mignone a outros gêneros.

Se há alguma preferência em Mignone, esta se chama piano. Piano solo, piano a quatro mãos, dois pianos, piano integrando conjuntos camarísticos ou orquestrais, piano como solista frente à orquestra.

Cerca de 25% das canções têm textos em italiano, espanhol ou francês. Foram compostas principalmente entre 1917 e 1932. É bom recordar, nesse contexto, que somente a partir de 1929 Mignone envereda sistematicamente pelo caminho da auto-afirmação nacional. O resto das canções, deixando de lado dois vocalises e três textos em língua africana, tem versos em português. Alguns textos em português são populares.

Entre os vultos maiores da nossa poesia, comparecem: Manuel Bandeira (16 vezes); Drummond de Andrade (5); Mário de Andrade (2); Guilherme de Almeida (3); Ribeiro Couto (5); Mário Quintana (5). O compositor também se exercitou na poesia, comparecendo dez vezes, ora em língua italiana ou espanhola, ora em português.

Chama a atenção, por outro lado, que cerca de quatro dezenas de canções ainda se encontram em forma de manuscritos, disponíveis apenas junto ao autor. Mais ainda: cerca de três dezenas têm suas matrizes, em papel vegetal, no Serviço de Documentação Musical da Ordem dos Músicos do Brasil (Rio de Janeiro). O resto foi editado aqui e acolá, quase sempre no Brasil.

Concordam os estudiosos num ponto: a qualidade vocal das canções de Mignone dificilmente pode ser superada. Mário de Andrade, por exemplo, ressalta:

"Com exceção de Carlos Gomes, e porventura mesmo incluíndo o grande cantor do passado, não sei de quem melhor escreva para voz, no Brasil".[12] Também Luiz Heitor destaca o caráter "esplendidamente vocal" das canções de Mignone.[13]

Boa parte das canções foram enfeixadas pelo compositor em coletâneas, ou ciclos, na maioria das vezes denominadas *Líricas*. Assim, por exemplo, a coletânea *A Menina Boba*, sobre versos de Oneyda Alvarenga, foi transformada posteriormente em *Sete Líricas*, versão ligeiramente diferente da anterior. Mas há também, para citar um exemplo diferente, o *Poema das Cinco Canções*, sobre versos de Mário Quintana. Em geral, nos ciclos, as poesias são do mesmo autor.

Linguagem harmônica das canções

Se alguém folheasse por alto as canções de Mignone, decidido a descobrir armaduras de clave indicadoras do uso de tonalidades (maior ou menor), poderia sair convencido de que Mignone é um compositor tonal. O uso de acidentes na clave — com certa preferência para tons como quatro ou mais — estende-se do início ao fim de sua produção de canções.

Examinando-se, no entanto, com mais atenção a linguagem harmônica do compositor, verificar-se-á que as coisas não são tão simples. Constatar-se-á, por exemplo, que até em canções de caráter franca ou praticamente atonais, podem ocorrer armaduras de clave. Veja-se, por exemplo, *Canção da Ruazinha Desconhecida* (versos de Mário Quintana), do ciclo *Poema das Cinco Canções*, 1962. Ou então *O Vento Balançava Aquela Rosa Tão de Leve...* (versos de Suzana Campos), de 1932.

Se, diante disso, alguém pensasse, eventualmente, numa evolução gradativa do compositor a partir do velho sistema tonal, base de sua formação musical, para um atonalismo livre, sistemático, coerente, ficaria novamente desiludido ao constatar, não só no início de sua produção de canções, mas também em outras etapas, de vez em quando o emprego franco e irrestrito do sistema tonal. Valham como exemplos: *Luar do Rio* (versos de Jeny de Lima), do ciclo *Mais Cinco Canções*, de 1969, ou então *Violão do Capadócio* (versos de Ribeiro Couto), de 1953.

Um exame mais detido da linguagem harmônica de Mignone, em suas canções, mostra que, na verdade, o compositor nunca se comprometeu com algum sistema harmônico. O máximo de com-

promisso que se pode encontrar, nesta parte de sua obra, é com a cantabilidade e a expressão da essência da poesia. Temos a impressão de que talvez este compromisso fez com que o sistema tonal fosse para ele, interiormente, uma espécie de referencial básico, às vezes exposto de modo explícito, às vezes mais ou menos oculto. Um referencial do qual ele se aproxima ou afasta com a maior liberdade e desenvoltura.

Há situações em que podemos falar em tonalidade ampliada ou tonalidade vaga; em outras fazem aparição os velhos modos medievais em estado mais ou menos puro; há também situações em que a linguagem harmônica é francamente atonal ou se baseia em escalas primitivas como a pentatônica (a por tons inteiros, largamente usada, numa certa época, por Villa-Lobos, é rara em Mignone). Freqüentemente há alternâncias entre segmentos atonais e outros tonais ou modais; podem ocorrer também superposições digamos de melodias francamente tonais e acompanhamentos decididamente atonais.

Insofismável é que Mignone, ao longo de sua produção de canções, não mostra nenhuma linha evolutiva rumo a determinado sistema harmônico. Cremos que não há possibilidade de encontrar uma sistemática em seus processos harmônicos.

Vejamos alguns exemplos. A linguagem harmônica de *Júri do Coração,* das *Seis Líricas*, de 1932, é um bom exemplo de tonalidade de vaga (versos de Y. S. Blumenschein). Já em *Solau do Desamado (versos de Manuel Bandeira),* de 1943, o clima é francamente modal, certamente em virtude do caráter arcaizante da poesia. Junto ao título, aliás, vem a explicação: "Solau, velha forma da poesia peninsular, romance ou cantiga com toada música . . ."

Um exemplo marcante de música atonal, largamente baseada na escala pentatônica, é *Uandala Iê* (texto em língua africana), extraído de *Maracatu do Chico-Rei*. Aqui, evidentemente, uma música tonal estaria fora de lugar.

Em *Canção de Baú* (versos de Mário Quintana), do ciclo *Poema das Cinco Canções*, de 1962, uma melodia francamente

tonal tem por suporte uma harmonia atonal (ou quase). Na última canção deste ciclo, *Canção do Vento e da Chuva,* aspectos modais e atonais se interpenetram.

Língua dos textos das canções

Conforme já constatamos, cerca de 25% das canções de Mignone tem textos em italiano, espanhol ou francês. Por outro lado, se o compositor envereda, a partir de 1929, decididamente pelo caminho da auto-afirmação nacional, isto não quer dizer que deixasse, de uma hora para a outra, o uso de línguas estrangeiras, bem como as características musicais dos respectivos países. Em 1930, compõe *Bela Granada*! com texto e música espanhóis. Aqui, como em outras canções deste tipo, procurar-se-ia em vão Francisco Mignone! Em 1943, escreve *Pourquoi Mentir* sobre texto em francês. A música, afrancesada, é banal e não faria falta no repertório de Mignone. Poderíamos juntar ainda, como exemplo, *Si Vous Saviez*, de 1944. Aliás, a partir deste ano, desaparece o uso de línguas estrangeiras nas canções para voz e piano.

Prosódia

O descuido com a prosódia é tradicional na música brasileira de todos os gêneros e categorias. Os resultados estéticos dos desencontros entre os acentos rítmicos da língua e da música são fáceis de imaginar. E pode haver situações em que as palavras chegam a se tornar incompreensíveis, como é o caso do famoso "berrô" do gato, na canção infantil. Para não falar de coisas piores . . .

Examinando-se as canções de Mignone, observa-se uma situação um tanto confusa. Ao lado de canções com excelente prosódia, encontram-se outras com leves senões e, no extremo oposto do espectro, canções com defeitos mais sérios.

Estética das canções de Mignone

Entramos aqui, num terreno bem mais difícil e sutil. Pensamos que, numa primeira aproximação, as canções de

Mignone podem ser distribuídas em quatro grupos. No primeiro entrariam as canções do período inicial e algumas de etapas posteriores, feitas talvez às pressas. São canções que não trazem a marca do compositor, canções às vezes banais ou pobres. Examina-se, por exemplo, *Cantiga de Ninar* (versos de Sílvia Autuori; pseudônimo: Sybika), de 1925. Ocorre aí apenas uma modulação — e assim mesmo passageira! O resto é lugar comum. Outra canção que se enquadra aqui é *Improviso* (versos do próprio compositor), de 1932.

Num segundo grupo, caberiam as canções com versos em idiomas estrangeiros, tais como o espanhol, o francês e o italiano. Certo, um compositor pode usar um texto estrangeiro e criar música muito pessoal. Mas não é o caso aqui. Quando ouvimos, por exemplo, *A Tu Puerta Están Cantando* (poesia popular espanhola), do ciclo *Três Cantos Populares Espanhóis*, de 1928, sentimo-nos transportados à Espanha, mas procuraríamos em vão o autor: Francisco Mignone. Escrever dentro de estilos conhecidos, sejam pessoais, sejam nacionais, não é difícil quando se tem talento. Isto, no entanto,nada tem a ver com criação artística. É impregnar-se das caraterísticas e escrever . . . Mignone deve ter tido as suas razões para fazer isto. A nosso ver, levando em conta uma ou outra exceção, tais canções poderiam ser omitidas do catálogo do compositor, sem prejuízo para o que produziu de grande e definitivo.

Num terceiro grupo, colocaríamos as canções em que a auto-afirmação nacional é indiscutível e o nível de qualidade os exclui do primeiro grupo. São numerosas. Entre elas encontramos peças definitivas no imenso repertório de canções brasileiras. Para avaliar bem o que estamos afirmando, é necessário ter presente não só o enorme repertório de canções de autores eruditos, mas também todo o caudal de canções populares. Vejamos alguns exemplos.

Uma boa quantidade de canções têm caraterísticas modinheiras pronunciadas, com acompanhamentos que sugerem nossos violões com seus baixos cantantes. Está neste caso, por exemplo, a curta, mas bela canção *Trovas* (versos de Onestaldo de Penna-

fort), de 1934. Talvez melhor ainda seja *Dentro da Noite*, do ciclo *Quatro Líricas*, de 1938, sobre versos de Manuel Bandeira. Dentro do mesmo nível situa-se, sem dúvida, *O Doce Nome de Você* (versos de João Guimarães), de 1941, canção que surgiu na esteira "voceísta" (Vasco Mariz) deixada pela *Toada Para Você* de Lorenzo Fernandez (1928; versos de Mário de Andrade) como condigna de sua predecessora. *Dengues da Mulata Desinteressada* (versos de Ribeiro Couto) merece ser citada não só por suas qualidades, mas também por ser seresteira sem ser modinheira. Belo achado é *A Dolorida* (texto do folclore pernambucano), de 1943. A música é uma autêntica modinha, dolorida, gemida. A parte do piano é bem mais elaborada e expressiva do que costuma ser nas modinhas de salão do século passado. Apenas uma sugestão do texto: "Uma tardinha,/Às Ave-Marias,/Vi meu maridinho/Ir de rua acima./ Botei-me atrás dele,/Toda dolorida,/e vi ele entrar/Na casa da Maria . . ." Mignone conseguiu aqui manter a simplicidade correspondente ao texto e, ao mesmo tempo, criar uma parte de piano que expressa e sublinha a história "dolorida" dela. Belo trabalho!

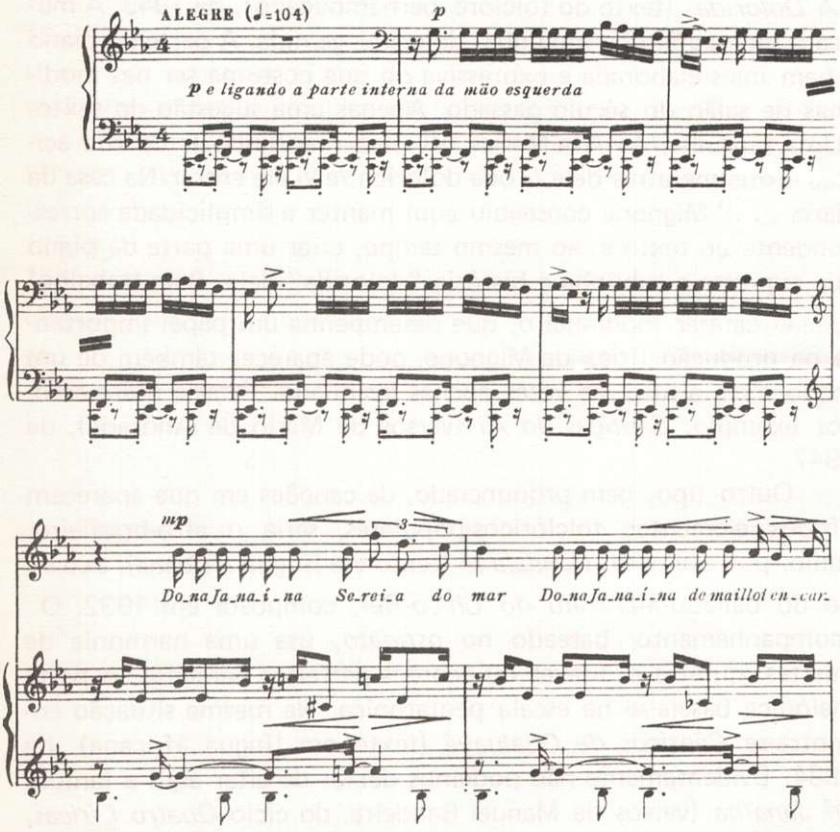
O caráter modinheiro, que desempenha um papel importante na produção lírica de Mignone, pode aparecer também de um modo mais difuso, às vezes apenas insinuado. Estaria neste caso, por exemplo, *Cantigas do Ai* (versos de Mário de Andrade), de 1947.

Outro tipo, bem pronunciado, de canções em que aparecem nítidos elementos folclóricos-populares, seria o afro-brasileiro, como, por exemplo, *Uandala Iê* (texto em língua africana), extraído do bailado *Maracatu do Chico-Rei*, composta em 1932. O acompanhamento, baseado no *ostinato*, usa uma harmonia de quartas, quintas e oitavas ou acordes perfeitos paralelos. A parte melódica baseia-se na escala pentatônica. Na mesma situação encontra-se *Cânticos de Obaluayê* (texto em língua africana), de 1934. Evidentemente não podemos deixar de citar aqui a famosa *Dª Janaína* (versos de Manuel Bandeira, do ciclo *Quatro Líricas*, de 1938).

D. JANAÍNA

(IV)

Poesia de *MANUEL BANDEIRA* — Música de *FRANCISCO MIGNONE*

(1938)

Propriedade G. RICORDI e Cia., Editores - Milão
São reservados todos os direito de reprodução, tradução e transcrição

B. R. 411

Fora esses tipos pronunciados, há canções que não se enquadram nesta ou naquela gaveta folclórico-popular. Possuem, no entanto, caraterísticas, sejam constantes melódicas, rítmicas ou outras, que as tornam inconfundivelmente nossas.

O quarto grupo é o mais difícil de ser caraterizado. É indiscutível que Mignone tem canções que não se situam nos grupos anteriores. Pensamos, para citar um exemplo, na primeira canção da coletânea *Sete Líricas* (versos de Omar Khayyán, em francês), intitulada *Les Rubaiyat* (1932). O poeta persa morreu em 1123. Sua obra , traduzida ao inglês por E. Fitzgerald, tornou-se famosa na época. Mignone, movendo-se num modalismo mais ou menos livre, usando inclusive a escala cigana e a pentatônica combinada com a escala eólia (medieval) na voz, conseguiu criar aí uma canção de estranha beleza. As outras do mesmo ciclo, embora situadas em elevado nível estético, não atingem, a nosso ver, a mesma altura da primeira.

Se esta canção, *Les Rubaiyat*, se situa, por suas caraterísticas, no quarto grupo, ela apresenta, no entanto, uma diferença com outras canções do mesmo grupo, diferença esta difícil de ser caraterizada. Sente-se, nestas outras canções, que são poeticamente nossas. E não será a essência poética mais importante do que as constantes melódico-rítmicas da música folclórica ou popular? Mais profunda? Paramos na interrogação, pois não é este o lugar para aprofundar uma discussão que, cheia de sutilezas, levaria longe demais aqui. O importante é vivenciar estas canções. Talvez o exemplo máximo seja o ciclo intitulado primitivamente *A Menina Boba* (versos de Oneyda Alvarenga), de 1939, posteriormente transformado em *Sete Líricas* (1966) com pequenas modificações na parte musical. Bastaria este ciclo para justificar a luta e o trabalho de Mignone durante sua longa vida. Conforme nos disse o compositor, os versos foram encaminhados a ele por Mário de Andrade. Se há alguma lembrança de Debussy neste ciclo, esta é tão tênue e ocasional que se pode abstrair do compositor francês.

Na primeira, a harmonia é atonal; os acordes e seus encadeamentos são de uma rara felicidade. As colunas sonoras que sustentam a melodia são entrelaçadas, aqui e acolá, por fragmentos melódicos que contraponteiam o canto. Discretas aparições da escala pentatônica não chegam a conferir à canção um caráter exótico. A música realiza, de um modo perfeito, a extrema delicadeza dos versos: "Eu queria cair/Na tua vida/Fresca, leve, translúcida/Como um pingo de chuva/Que fica numa flor/ . . ."

Na segunda canção predominam o *ostinato* e acordes pedais. O piano tem aqui mera função harmônica e rítmica, exceção feita dos últimos compassos, onde assume, sozinho, função melódica muito expressiva. Chama a atenção o emprego de bordaduras sucessivas de semitons inferior e superior de uma mesma nota, repetidas monotonamente quando o texto fala em "monotonia da solidão". Mignone conseguiu aqui sugerir com felicidade tanto a monotonia como a solidão.

A terceira canção, muito curta, apresenta uma singular interpenetração de aspectos tonais e modais. Traduz com mestria a reticência final do texto.

A quarta canção envereda, subitamente, por caminhos tonais na melodia; o acompanhamento procura como que disfarçar a presença forte do sistema tonal.

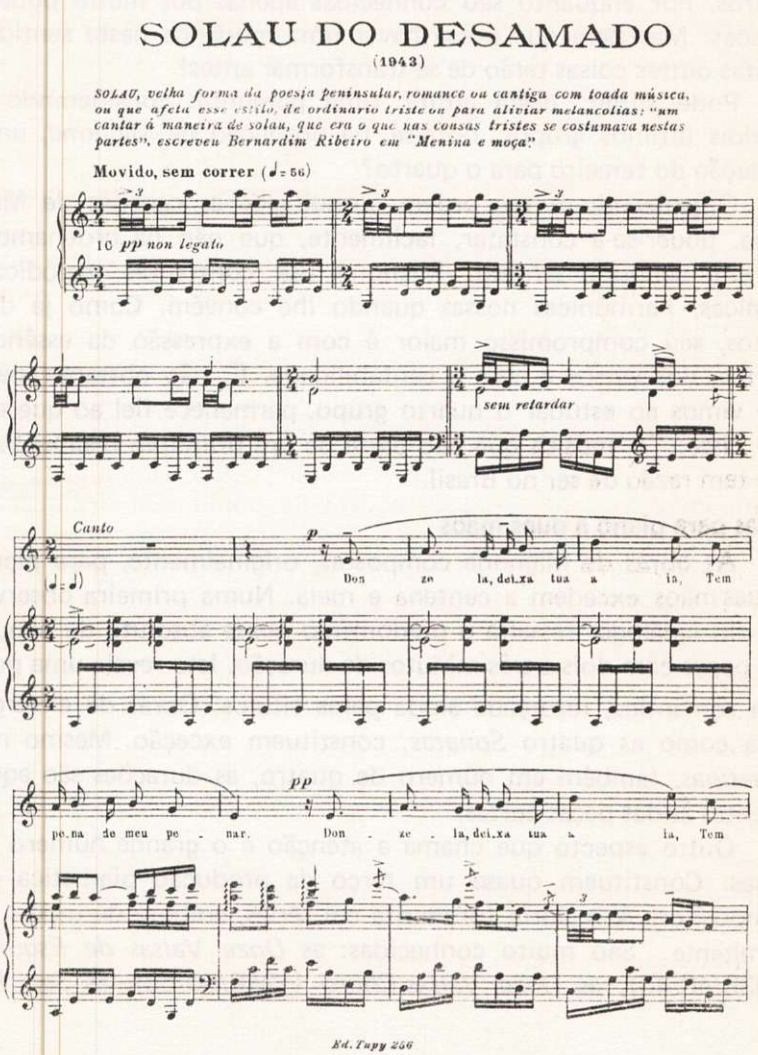
Na quinta canção, o "Alegro Vertiginoso" indica não somente o andamento, mas principalmente a sensação provocada pelo "Vento que corrupia arrepiando volúpias pelo ar." O piano contribui com longos trêmulos e velozes fragmentos de escalas. A voz move-se, quase todo o tempo, em linhas cromáticas.

As duas últimas canções têm acidentes na clave. Fecham o ciclo com chave de ouro.

Uma pequena jóia, que se enquadra bem aqui, é *Amor* (versos de Y. S. Blumenschein), integrando o ciclo *Seis Líricas*, de 1932. Não queremos desmerecer , com este destaque, as demais canções do grupo.

Outra pequena jóia, que não pode deixar de ser citada aqui, é *Pousa a Mão na Minha Testa* (versos de Manuel Bandeira), das

Quatro Líricas, de 1942/43 (Edições Tupy, S. Paulo). Da mesma coletânea, salientamos ainda *Solau do Desamado* (versos do mesmo poeta). E só mais um exemplo: *Canção do Vento e da Chuva* (versos do poeta gaúcho Mário Quintana), do ciclo *Poema das Cinco Canções*, de 1962.


SOLAU DO DESAMADO
(1943)
SOLAU, velha forma da poesia peninsular, romance ou cantiga com toada música, ou que afeta esse estilo, de ordinário triste ou para aliviar melancolias: "um cantar à maneira de solau, que era o que nas cousas tristes se costumava nestas partes", escreveu Bernardim Ribeiro em "Menina e moça".
Movido, sem correr (♩= 56)
10 pp non legato
sem retardar
Canto
p
Don ze la, dei.xa tua a ia, Tem
pp
pe.na de meu pe - nar. Don - ze - la, dei.xa tua a ia, Tem
Ed. Tupy 256

Evidentemente, as canções destacadas nos últimos grupos não esgotam o que a produção de Mignone possui de importante neste terreno. Trata-se apenas de exemplos.

É de desejar que as melhores canções deste compositor possam fazer parte do repertório musical introjetado dos brasileiros. Por enquanto são conhecidas apenas por muito poucas pessoas. Mas para que possa haver uma mudança neste sentido, muitas outras coisas terão de se transformar antes!

Pode surgir, nesta altura, uma pergunta: considerando-se os dois últimos grupos, nota-se, na produção de Mignone, uma evolução do terceiro para o quarto?

Organizando-se em ordem cronológica as canções de Mignone, poder-se-á constatar, facilmente, que não há ordenamento em nenhum sentido. Mignone usa constantes melódicas, rítmicas, harmônicas nossas quando lhe convém. Como já dissemos, seu compromisso maior é com a expressão da essência poética dos versos e com a cantabilidade. E, não obstante, pelo que vimos ao estudar o quarto grupo, permanece fiel ao que ele nos disse: "A música que não parte de um princípio nacionalista não tem razão de ser no Brasil."

Peças para piano a duas mãos

As obras de Mignone compostas, originalmente, para piano a duas mãos excedem a centena e meia. Numa primeira observação do catálogo, ressalta o predomínio quase absoluto de pequenas peças com dois a três minutos de duração. Isto revela uma postura romântica, reforçada ainda pelos títulos. Obras de envergadura ,como as quatro *Sonatas*, constituem exceção. Mesmo nas *Sonatinas,* também em número de quatro, as durações são equivalentes às das peças curtas.

Outro aspecto que chama a atenção é o grande número de valsas. Constituem quase um terço da produção pianística do compositor. A maioria foi escrita em séries, embora de modo intermitente. São muito conhecidas: as *Doze Valsas de Esquina* (1938/40/43); as *Doze Valsas-Choro* (1946/50/55); as *Seis Pe-*

quenas Valsas de Esquina (1964); as *Doze Valsas Brasileiras* (1979).

Outra série que se destaca, por refletir uma preocupação específica de Mignone, é a das *Lendas Sertanejas*, ao todo nove, escritas ao longo de vários anos.

As demais peças encontram-se agrupadas, em sua maioria, em coletâneas tais como: *Cinco Peças para Piano* (1976); *Nazarethiana* (cinco peças, de 1977); *Caixinha de Brinquedos* (1939), etc.

A grande aceitação das peças para piano de Mignone e o fato de muitas delas terem sido adotadas na ex-Escola Nacional de Música (Rio de Janeiro) e/ou no Conservatório Dramático e Musical (São Paulo) explicam porque a quase totalidade delas foi impressa, ao longo dos anos, por diversas editoras.

Uma pequena parte das peças arroladas no catálogo é formada por transcrições de obras orquestrais do próprio autor, tais como o conhecido *Batuque,* extraído da ópera *O Contratador dos Diamantes*.

O período de criação da música para piano a duas mãos estendeu-se de 1919 a 1980, abrangendo, praticamente, toda a longa vida do compositor. A produção é intermitente. Há anos de grande concentração; há anos vazios. A última obra para piano só, conforme nos confirmou o próprio compositor, em carta de 28/10/82, é *Improviso Romântico*, de 1980. Posteriormente compôs ainda "uma interpretação a dois pianos sobre a peça de Waldemar Henrique intitulada *Rolinha* (Chula marajoara)."

Uma referência especial merece o espírito de humor de Mignone, extravasado em não poucas oportunidades não só em peças para piano, mas também em obras de outros gêneros. É um humor exuberante, brincalhão, transmitido, freqüentemente, através de verdadeiros achados em matéria de efeitos especiais. Neste sentido, Mignone ocupa uma posição muito pessoal no panorama da música brasileira.

A obra pianística de Mignone é heterogênea do ponto de vista qualitativo. Chega a extremos nos dois sentidos. Não se observa uma evolução linear em sentido qualitativo.

Analogamente ao que ocorre nas canções, Mignone não mostra também nenhuma tendência para uma linguagem harmônica determinada. Esta pode ser ora francamente tonal, ora modal; radicalmente atonal ou disfarçadamente tonal (modal).

No primeiro caso encontram-se, por exemplo, as *Valsas de Esquina* e as *Valsas-Choro*; o segundo caso pode ocorrer em trechos ou peças inteiras. Basta ver, por exemplo, *A Orfãzinha* (das *Cinco Peças para Piano*, de 1976) ou a *Lenda Sertaneja* nº 4. Um exemplo notável por seu radicalismo atonal é a *Sonata nº 4.* O segundo movimento da *Sonatina nº 3*, dá um bom exemplo de superposição de uma linha melódica francamente tonal e acordes atonais; o mesmo movimento apresenta também passagens francamente modais.

Numa primeira aproximação, as peças para piano de Mignone podem ser agrupadas em três conjuntos: 1) peças sem maior significação estética, incluídas algumas compostas à moda estrangeira, como, por exemplo, *Noche Granadina*; 2) peças reveladoras de intenções nacionalistas; 3) peças de envergadura estética, sem constantes nacionais. Claro, nem sempre os limites são precisos; podem ocorrer confluências que tornam a classificação impossível. Para fixar idéias, no entanto, o esquema funciona.

O segundo grupo abrange a maior parte da obra composta originalmente para piano e que tem real significação dentro de produção de Mignone (naturalmente com diferenças de grau mais ou menos acentuadas). Sua composição se distribui quase regularmente ao longo de sua vida.

Conforme já registramos, a valsa ocupa um lugar importante. A primeira série é formada pelas muito conhecidas *Valsas de Esquina,* em número de doze, escritas nos anos de 1938 (nº 1 a 5); 1940 (6 a 8) e 1943 (9 a 12). Ênio Silveira, na capa do disco gravado pelo próprio compositor (FESTA, Discos), diz, entre outras coisas: *"As Valsas de Esquina*, dedicadas pelo compositor a pessoas de seu afeto, constituem, pois, uma permanente reafirmação de nossa personalidade e nos remontam ao tempo em que ele, sob o pseudônimo de Chico Bororó, armazenava reflexos nas serena-

tas da esquina, revigorando, em contato com a alma popular, as expressões já então nacionais de seu talento criador."

E Luiz Heitor diria que Mignone procura fixar nessa série de *Valsas de Esquina* "os ritmos e a cadência melódica dos vários tipos de valsas encontradas na tradição musical brasileira: valsas de violão e valsas de pianeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras."*14*

De fato, predomina, nessas valsas, um clima emocional amoroso-saudoso visivelmente derivado da velha modinha romântica. Não é por mero acaso que todas elas foram compostas em tons menores. Além disto, a lembrança dos violões seresteiros, com seus inconfundíveis baixos cantantes, está quase onipresente.

Mignone usa o português e o italiano na indicação dos valores de expressão, andamento e dinâmica. O caráter básico de cada valsa está em português: "Lento e Mavioso" (nº 2); "Lento, Romântico e Contemplativo" (n.10); "Tempo de Valsa Lenta" (nº 9); "Cantando e com Naturalidade" (nº 5).

A sombra de Chopin não está ausente nessas valsas. O caráter personal, no entanto, não sofre prejuízo com isto.

Na gravação da série pelo compositor, observa-se que ele usa de uma grande liberdade rítmica na execução. Claro, não são valsas para serem dançadas. Constituem, isto sim, uma espécie de metalinguagem sobre a valsa que, importada da Europa no século passado, adquiriu aqui feições muito próprias e inconfundíveis. Desta intenção decorre, sem dúvida, o caráter tonal de todas elas.

As *Valsas de Esquina* fizeram brotar, mais adiante, precisamente em 1964, uma pequena jóia: as *Seis Pequenas Valsas de Esquina*. Pensamos que estas valsas que, ao todo, têm uma duração de cerca de seis minutos, deveriam ser tocadas sempre em conjunto e na ordem original. O mesmo espírito que presidiu a elaboração do ciclo anterior pairou também sobre esta série.

As doze *Valsas-Choro* de 1946 (nº 1); 1950 (nº 2 a 5); 1955 (6 a 12), encontram-se na mesma linha das anteriores. Todas elas são francamente tonais. Só ocorrem tons menores. Predomina o tipo da valsa lenta. Como conjunto apresentam uma homogeneidade de idéias e procedimentos musicais pouco pro-

pícios para uma audição global. Nem sempre, aqui, Mignone consegue escapar do clima de música-para-casa-de-chá. No que estas valsas têm de melhor, transfigura-se um atraente clima seresteiro/modinheiro. Naturalmente, não podiam faltar os baixos cantantes.

Pensando na gigantesca produção de valsas pelo País afora, durante o século passado; pensando no enorme acervo de valsas importadas e reproduzidas aqui, estando representados todos os tipos possíveis e impossíveis, torna-se admirável como Mignone conseguiu impor a sua marca ao compor as suas valsas.

Do ponto de vista formal, os esquemas destas *Valsas-Choro* são bastante variados. Decisivo é a quadratura que predomina na construção: frases (ou fragmentos) de oito compassos. Os cortes são ora mais simples, ora mais complexos. Por exemplo, a nº 5 tem a forma ABA, onde o último A é a repetição literal do primeiro. Já na nº 6, o esquema é ABA'B'.

As doze *Valsas Brasileiras* de 1979, das quais tivemos a oportunidade de ouvir algumas, executadas por Maria Josefina na própria casa do compositor, constituem, a nosso ver, uma espécie de síntese dos aspectos essenciais das anteriores. Todos os elementos supérfluos foram eliminados aí. São peças da melhor qualidade.

Fora essas séries, Mignone compôs ainda algumas valsas avulsas para piano.

As *Lendas Sertanejas* revelam, já pelo título, a intenção de auto-afirmação nacional.

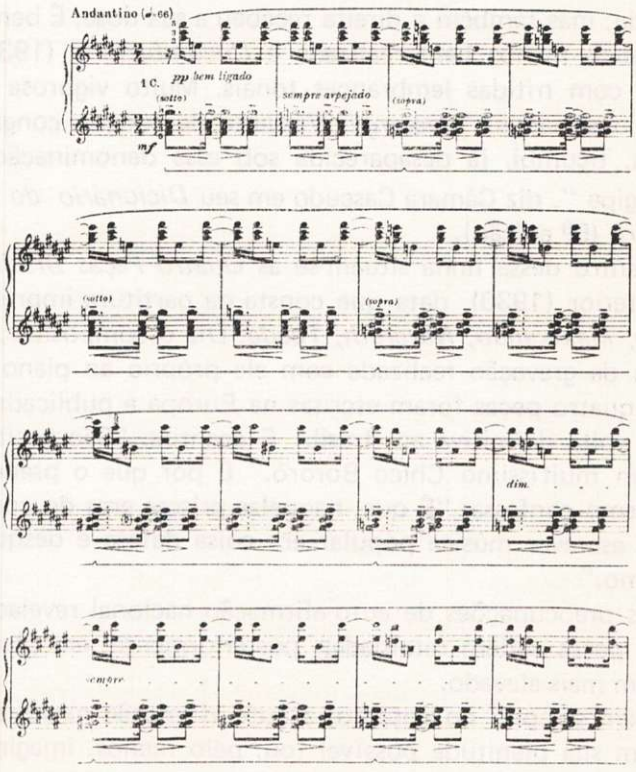
A série, formada por nove peças, foi escrita de modo intermitente ao longo de 17 anos. Trata-se de peças curtas, todas de dois a três minutos de duração.

Globalmente, a série revela um compositor urbano que de sertão tem, no máximo, informações indiretas. Valha, como exemplo, a citação de *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense, na 2ª ou a nítida influência de Villa-Lobos (*Lenda do Caboclo*) que se revela na nº 7. Mignone não interpreta musicalmente o sertão. A primeira peça é sonhadora, romântica, mais

música de salão, lembrando, de longe, Chopin. A segunda tem elementos mais interessantes, mas é, no todo, heterogênea. A terceira é, talvez, a mais fraca de todas. A quarta é mais interessante. É bem pianística. A idéia inicial é baseada na escala pentatônica; o resto é modal. A quinta aproxima-se, novamente, da música de salão. A sexta é mais atraente. Talvez seja a melhor da série. Curta, incisiva, original, pianística e expressiva. Foi dedicada a Alexandre Brailowsky.

a Alexandre Brailowsky

Lenda sertaneja Nº 6

FRANCISCO MIGNONE
(1931)

Propriedade reservada de V. de Rosa. P. 5214 R. Edição "DEROSA" S. Paulo

Da sétima já falamos na parte biográfica. A oitava merece um exame mais atento. Trata-se de uma peça que pouco tem a ver com sertão, mas é bem brasileira, romântica, curta e incisiva.

Mais alguns exemplos de peças escritas com nítidas intenções de auto-afirmação nacional. O *Lundu* (1947) é uma pecinha que de lundu só tem a parte central com o sincopado caraterístico na linha melódica; o resto é leveza rococó. Outro equívoco é o *Maxixe* (1927), peça saltitante, viva, mas não um maxixe. Já o *Catereté* (1931), peça difícil, mas de bom efeito, assume importância na obra pianística de Mignone. Trata-se de uma estilização do cateretê, dança rural muito difundida em São Paulo e Estados do Centro do País. A peça é essencialmente de ritmo sincopado ou em contratempos. Predominam os *ostinati* rítmicos na mão esquerda; mas também a direita recebeu a sua dose. É bem atonal. Um pouco menos bem realizada é *Cucumbizinho* (1931). Peça atonal, com nítidas lembranças tonais. Muito vigorosa em seus ritmos obstinados. *"Cucumbi.* Variante de congos, congada, quilombos, ticumbi, já desaparecida sob essa denominação exceto em Sergipe ", diz Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (5ª edição).

Dentro dessa linha situam-se as *Quatro Peças Brasileiras do* ano anterior (1930), data que consta da partitura impressa. São: *Maroca; Maxixando; Nazareth; Toada*. Diz o compositor, na contracapa da gravação realizada com ele próprio ao piano (1978), que as quatro peças foram escritas na Europa e publicadas depois de sua volta definitiva ao Brasil. E acentua: "São pecinhas que lembram muitíssimo Chico Bororó." E por que o pseudônimo? Ele mesmo confessa: "É que, naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo."

As preocupações de auto-afirmação nacional revelada nessas quatro peças seriam retomadas, posteriormente, em plano artístico bem mais elevado.

Nem sempre, no entanto, a auto-afirmação nacional é realizada em sua plenitude possível (ou, pelo menos, imaginável) ou

em nível estético à altura da capacidade criadora de Mignone. Por exemplo, *Quase Modinha* (1940) é mais "quase" do que modinha, embora se trate de uma peça bem escrita. Na *Nazarethiana* (1977), formada por cinco peças bem no estilo de Nazareth, sendo até os esquemas repetitivos inspirados pelo autor dos famosos tangos brasileiros, a qualidade estética fica aquém do valor da música do homenageado. Algo semelhante vale pra os *4 Choros* (1977), dentro dos quais, parece-nos, o de nº 3 é o mais bem realizado. A linguagem harmônica aqui é tonal livre.

Sonatinas: as quatro foram compostas no ano de 1949. O caráter e o andamento dos movimentos foram indicados, salvo uma única exceção, em italiano.

Na *Sonatina nº 1*, o primeiro movimento é o desenvolvimento de uma bela cantilena, de caráter próximo ao da toada, acompanhada por uma figuração em colcheias quase o tempo todo. A melodia é bem modal; o acompanhamento tem uma harmonização bastante livre, mas esta não chega a ofuscar o caráter modal da melodia. O perigo de monotonia foi evitado pelo aparecimento, no momento certo, de um contracanto na mão esquerda. No segundo movimento, bem brasileiro, predomina o canto com notas rebatidas típicas de uma variedade de gêneros folclóricos. Trata-se de uma obra realmente boa, merecedora de maior divulgação.

A *Sonatina nº 2* começa com um movimento singelo, antes modal que tonal. As partes inicial e final foram concebidas em oitavas triplas ou quintuplas paralelas, alternando com terças paralelas. O movimento todo lembra, de longe, uma canção sertaneja. Na parte central ocorrem cadências comuns na música nordestina (por exemplo, a cadência sem sensível, da escala hexacordal). No segundo movimento, o autor indica "mf e con umore". Humor contrapontístico, pois há largos trechos que lembram uma *invenção* a duas vozes de Bach, com trabalho temático, imitações . . . Voltamos a chamar a atenção, a propósito, sobre o fato de, na análise harmônica, pensarmos mais no efeito auditivo do que nas notas escritas quando se trata de caracterizar uma

passagem ou bitonal ou atonal. O bitonalismo ocorre em Mignone, mas não como sistema.

A Sonatina nº 3 destaca-se das anteriores. O primeiro movimento é uma espécie de orgia de dissonâncias. Aparecem, no entanto, fragmentos melódicos tonais/modais. O segundo movimento é um tema-e-variações. O tema é uma melodia que se assemelha a um coral protestante. É bem tonal. Na exposição do tema, cada nota é acompanhada, em termos atonais, por curtíssimos acordes, resultando daí um caráter estranho. A 6ª variação é um cânone a duas vozes, bem modal (de repente). O movimento é heterogêneo, antes um pequeno catálogo de variações possíveis do que um todo orgânico.

A *Sonatina nº 4* começa com um movimento que tem a estrutura ABB'A', onde B' é uma variação de B e A' uma condensação de A. Tanto B como B' se ressentem do abuso do ostinato que acompanha a linha melódica. Esta parte central tem um caráter mais afro-brasileiro. O segundo movimento, praticamente tonal, também se ressente do abuso do *ostinato*. A linha melódica não apresenta maior interesse. O "umore" é, aqui, mais de intenção do que realização.

Sonata no. 1 (1940, ano confirmado pelo compositor). Estamos aqui em presença de uma obra de envergadura, tanto pela duração, como pela qualidade estética. Os movimentos são: *Moderato — Andantino, quasi Allegretto — Moderato.* O primeiro movimento tem um caráter primitivo, próximo da música afro-brasileira. São decisivos aqui os *ostinati* que, às vezes, assumem efeito percussivo. O movimento é construído mediante trabalho temático sobre um único tema de meia dúzia de notas, apresentado no quinto compasso. Harmonia: atonal. O segundo movimento talvez seja o mais original dos três. É, no fundo, o livre desenvolvimento da linha melódica inicial, envolvida por figuração rítmica variável. Há efeitos pianísticos interessantes. É atonal com lembranças tonais. Também o terceiro movimento tem um caráter muito pessoal. É saltitante, chispante, leve e vaporoso, com caraterísticas bem brasileiras. Constata-se o aparecimento de um segundo tema melódico.

Antes de passarmos ao terceiro grupo, ainda algumas considerações sobre o papel que a poesia da criança assume na obra pianística de Mignone. Embora consideravelmente menor, numericamente, à produção de Villa-Lobos com o mesmo núcleo temático, as peças de Nignone são significativas dentro do contexto de seu trabalho pianístico. Haja vista, por exemplo, as *Seis Peças Infantis*, de 1933; a *Caixinha de Brinquedos* (sete peças, de 1939); *Crianças Brincando*, de 1934; *Cinco Peças para Piano*, de 1976, etc. Estas últimas, para fixar idéias, não são peças para crianças, mas tratam delas: *A Orfãzinha, Formiguinhas Trabalhando, A Rã e o Sapo, Hoje não tem Aula, O Gato e o Rato,* são músicas descritivas que sugerem histórias contadas para crianças.

O terceiro grupo apresenta obras importantes na produção de Mignone. Se partirmos dos *Seis Prelúdios*, de 1932, ainda bastante heterogêneos estilisticamente, embora reveladores de forte musicalidade, e se o caminho permanecer dentro das obras do 3º grupo, chegaremos a pontos culminantes como a *Sonata nº 4*, de 1967. O que, inicialmente chama a atenção nesta obra, de quatro movimentos, é a mistura de termos italianos e portugueses para indicar valores expressivos e dinâmidos. Isso, aliás, chega a ser quase uma constante na obra de Mignone.

Francisco Mignone, foto do catálogo de obras

O primeiro movimento é de um atonalismo radical (a obra, no entanto, não é dodecafônica). Se algum fragmento lembrar uma discreta sombra do velho sistema tonal, terá sido por mera casualidade. O largo uso de acordes contendo uma ou mais segundas menores ou maiores superpostas — às vezes autênticos *clusters* — sétimas maiores e menores; a angulosidade das linhas melódicas quase constante; o caráter percussivo de largos trechos; o abundante uso de sons e acordes em *staccatissimo*; os violentos contrastes dinâmicos conferem ao primeiro movimento um caráter duro, implacável. Formalmente, domina aqui a mais franca invenção contínua. Esmiuçando bem as coisas, no entanto, poder-se-ia apontar, aqui e acolá, um rápido esboço de trabalho temático. Terá sido consciente?

O segundo movimento, sem dúvida, não é para mãos pequenas. O atonalismo essencial, a invenção contínua levada ao extremo conferem a este movimento o caráter de um mundo informe, totalmente imprevisível, quase ameaçador, por isso mesmo. A dinâmica dominante é *p ou pp*; somente dois impulsos, o primeiro conduzindo a um forte e o segundo a um *fff*, perturbam, não diríamos a tranqüilidade, mas o estar-perdido que é a base emocional deste movimento.

3º movimento: *Intermezzo*. É muito curto (pouco mais de uma dúzia de compassos). Conduz diretamento ao quarto movimento. Elaborado mediante trabalho temático sobre duas curtíssimas figuras, difere, nesse aspecto, dos movimentos anteriores. Salvo um *sff*, todo o resto tem por máximo de dinâmica *p*. Esteticamente: uma seqüência de suspiros sobre uma marcação rítmica implacável.

O quarto movimento começa com *ff* e a indicação "violento". Isto define, já de início, o caráter geral.Predomina o tratamento percussivo do piano; os constrastes rítmicos são constantes e incisivos, dando ao movimento, além da violência, um caráter nervoso, agitado. Logo no início, aparece uma figura de quatro notas que dá, por variação, origem a um segundo segmento melódico, violento no baixo. A seguir, a mão direita retoma a figura para

variá-la em caráter "mais sereno". A figura em foco aparece mais algumas vezes no decorrer do movimento, com maiores ou menores disfarces. Não obstante, não se pode falar em trabalho temático. Predomina a invenção contínua com todas as conseqüências de instabilidade e imprevisibilidade. A harmonia, atonal, ajuda a reforçar esta sensação. Em certos trechos, ocorrem "clusters".

Não há nem vestígios de elementos folclóricos ou populares nesta obra.

Sister Marion Verhaalen, em sua tese de doutoramento (1971): *The Solo Piano Music Of Francisco Mignone And Camargo Guarnieri,* defendida na Columbia University, diz:

"Time will probably confirm the *Fourth Sonata* as his most successful composition for solo piano." (p.114).

Sonata nº 2 (1962). Movimentos: *Moderato Mosso —Allegretto — Moderato.* Se a *Sonata nº 1* ainda tem vinculações com a tendência de auto-afirmação nacional de Mignone, a seguinte não só se afasta de tal tendência, como ainda envereda pelo caminho do Serialismo, em particular do Dodacafonismo. Segundo Sister Marion Verhaalen: "É a mais intelectual das peças concebidas até esta data. Não mais a longa e fluente linha controla a obra; existe, antes, um esforço definido rumo ao atonalismo e uma escritura serial de feições próprias. Em certas frases curtas, todos os doze sons são usados, com maior ou menor orientação tonal." E, mais adiante, comenta: "Ele estabelece séries, mas não as usa, dentro do movimento, como princípio de desenvolvimento." (tese citada)

A uma indagação nossa sobre sua excursão serial (de fato, o namoro com o Serialismo não passa disto), o compositor nos respondeu, em carta de 16/7/81: "Andei namorando o Dodecafonismo e o Serialismo. Tenho muitas obras assim escritas, só que há uma coisa: uso esses processos 'à la manière de Stravinsky' das últimas obras, especialmente da *Missa* (sic) de São Marcos."

Trata-se aqui, visivelmente, do *Canticum Sacrum* (1955), composto, pelo autor de *A Sagração da Primavera,* em honra de São Marcos, para a famosa basílica de Veneza. Na verdade, en-

contramos, na *Sonata nº 2*, a aplicação do princípio serial menos "à la manière" de Stravinsky, do que à moda caseira. E com vantagem para a música de Mignone . . .

Indagado sobre o caminho que o teria levado ao Serialismo, Mignone respondeu em outra carta (1/1/83):

"Somente em 1960, assim que acabei de compor e apresentar o meu único concerto para piano e orquestra e, também, tendo ensaiado e dirigido a *Missa de S. Marcos* de Stravinsky, é que surgiu em mim a necessidade de enriquecer minha técnica de composição com outros processos de composição. Partindo da obra de Stravinsky, li e estudei tudo o que estava ao meu alcance a respeito de Dodecafonismo e Serialismo. Escrevi muitas obras, entre elas dois quintetos para instrumentos de sopro (madeiras). A segunda e terceira sonatas para piano e o *Pequeno Oratório de Santa Clara* (versos de Cecília Meireles), para solistas, coro misto e orquestra. Mas chegado nesse ponto, me perguntei: e a música nacionalista? E também começava a achar a minha música dodecafônica e serial muito parecida com centenas de outras que iam no mesmo caminho. Depois de muito pensar e matutar, cheguei à conclusão que podia, se a minha contribuição pessoal me permitisse (sic), chegar a uma linha do meio. Afinal o Serialismo ou, melhor, o Dodecafonismo não atrapalham, ao contrário, estimulam liberdades atonais e cromáticas inesperadas que o bom gosto deve controlar. Assim estou e me sinto, meu caro Bruno Kiefer, atingindo a casa dos 86 anos."

Já que estamos roçando o tema do Serialismo na obra de Mignone, é conveniente mencionar, rapidamente, uma das conseqüências deste sistema, surgido na Europa (deixando os Estados Unidos de lado): o aleatório. No que toca a nosso compositor, não chegou a haver namoro com o aleatório. Foram intenções descritivas que motivaram seu emprego, uma única vez. O próprio compositor, nos disse: "O aleatório só o usei no final da *Sinfonia Transamazônica*. Porque desejava dizer que a obra é irrealizável e não seria acabada nunca. E foi o que aconteceu."

Mas voltemos à *Sonata nº 2*. Foi justamente o uso à moda caseira do Dodecafonismo que imprimiu uma marca caracterísi-

ca a esta *Sonata*. Apenas um exemplo: no início do *Allegretto*, a mão esquerda,vai serpenteando pelos graves numa seqüência de notas aparentemente serial. Mas não chega a tanto. Em compensação, quando entra, no quarto compasso, o canto na mão direita, aparece uma autêntica série dodecafônica, contendo, porém, logo no início, um acorde perfeito em seqüência melódica! O que segue é uma quase-série diferente. Depois vem outra e, quando menos se espera, surgem fragmentos de escalas tonais, opondo-se a outras em bitonalidade.

Esta amostra elucida bem o que se passa com o Serialismo em Mignone: um estímulo para "liberdades atonais e cromáticas".

O caráter "intelectual", destacado por Sister Marion e com o qual não concordamos, é mais decorrência de uma leitura do que da audição. Esteticamente, a *Sonata nº 2* é uma obra forte.

A *Sonata nº 3* é formada pelos movimentos: *Allegro Energico e Deciso — Tranquillo — Scherzo Vivo — Tranquillo.* Como na anterior, não há aqui nem vestígio de auto-afirmação nacional. O atonalismo é conseqüente. A rigor, não se pode falar aqui em Dodecafonismo. Alguma aparência do mesmo pode ter sido motivada por um visível esforço no sentido de evitar repetições muito próximas de notas já ouvidas. A obra é muito fragmentária; linhas melódicas um pouco mais extensas, como, por exemplo, no segundo movimento, constituem exceção. A ilusão de considerá-las remanescentes da música tradicional é desfeita pelos grandes intervalos que nelas são empregados. Há ainda trabalho temático, mas este se dilui bastante na invenção contínua que procura sobrepujá-lo.

Muitos, entre nós, costumam identificar Mignone referindo-se às suas *Valsas de Esquina* e congêneres. Outros pensam ser mais profundos acrescentando a este selo a sempre comentada "facilidade" do compositor, com suas conseqüências quase óbvias. Com isto estaria traçado o perfil de Mignone!

Não queremos negar um certo fundo de verdade na segunda assertiva. No entanto, o capítulo que estamos encerrando mostra o quão levianos e superficiais são esses juízos.

Considerando o que a obra pianística de Mignone tem de melhor, constatam-se, basicamente, duas linhas (às vezes confluentes): uma, resultante de um esforço de auto-afirmação nacional, de uma procura de aspectos essenciais do nosso modo de ser em termos de música; outra, denotando um esforço no sentido de incorporar à sua própria técnica e estética elementos renovadores colhidos na música que lhe foi contemporânea.

Obras com orquestra

Omitimos, também aqui, referências a transcrições de obras compostas, originalmente, para piano ou alguma combinação não orquestral de instrumentos.

Nestes termos, o catálogo registra quase oitenta obras concebidas seja para orquestra, seja para solista e orquestra ou solistas, coro e orquestra (incluídas aqui as óperas).

Antes de entrar no estudo desta parte da produção de Mignone, tradicional mas erroneamente considerada a melhor de sua criação (em outros gêneros o compositor não fica em nível inferior), apenas uma citação do livro *Music in Latin America: An Introduction*, de Gérard Béhague, para situarmos no devido plano a obra orquestral do compositor:

"As 'impressões' sinfônicas *Festa das Igrejas* (1940), às quais foi dada *divulgação mundial em 1944 num concerto com Toscanini* regendo um concerto sinfônico NBC, derivam parte de seu material temático da música folclórica mestiça" (p. 208) (O grifo é nosso.)

É que a repercussão obtida pela música de Mignone, fora do País, é menos conhecida de nossa gente do que a de Villa-Lobos. Daí a razão desta citação.

Mignone-orquestrador sempre mereceu os mais francos elogios dos entendidos. Em 1942, por exemplo, Mário de Andrade escreve num artigo de jornal de São Paulo:

"Francisco Mignone, em minha convicção sem patriotismo, não é apenas o maior sinfonista brasileiro, mas um dos maiores instrumentadores que conheço." [15]

Eurico Nogueira França, por sua vez, referindo-se à obra "Festa das Igrejas", diz que 'revelam um domínio do 'metier' que confina com o virtuosismo, uma sutil sensibilidade musical e a robustez do seu temperamento." [16] E arremata o elogio com esta exclamação: "É principalmente um mestre da técnica orquestral". De nossa parte, fazemos restrições ao "principalmente", confirmando, no entanto, o "mestre".

Gerard Béhague, no já citado livro, ao falar do *Maracatu do Chico-Rei*, usa estas palavras: "Os timbres orquestrais são manipulados de um modo magistral, com ênfase nos instrumentos de percussão populares típicos."

Luiz Heitor fala nos "ilimitados recursos na manipulação dos timbres" que se exibem nas obras sinfônicas de Mignone.

Ao contrário da obra pianística, não se encontram aqui séries a não ser a das quatro *Fantasias Brasileiras*, para piano e orquestra, respectivamente de 1929/31/34/39.

Boa parte dessas obras foi estreada sob a batuta do próprio compositor.

Apenas mais um exemplo de estréias regidas por maestros de renome internacional: *Seguida-Mirim* (1931) foi levada em primeira audição por Leopoldo Stokowsky à frente da Orquestra Filarmônica de Chicago, em 1935.

A vasta produção orquestral de Mignone, que se estende desde 1917 pelo resto de sua vida, necessariamente deve apresentar transformações estilísticas mais ou menos pronunciadas. Estas, de fato, correm paralelas à sua obra pianística, para fixar uma referência. Voltaremos a isto ao estudar algumas obras individualmente.

O que chama a atenção, também nesta parte do catálogo da produção de Mignone, é o grande número de partituras não impressas, para não dizer a quase totalidade.

O que se encontra gravado é surprendentemente pouco. Devido à falta de mercado? Este argumento é falho, conforme se poderia provar por numerosos exemplos de excelente divulgação de música brasileira erudita. Então por quê?

A produção orquestral (com ou sem solistas ou coro) abrange diversos gêneros: poemas sinfônicos, balês, sinfonias, concertos, suítes, oratórios, óperas, etc.

Esta parte do trabalho criador de Mignone situa-se mais na linha da produção sinfônica do Pós-Romantismo do que na linha do período clássico. Claro, com uma linguagem mais condizente com o século XX.

Antes de entrar na análise de algumas obras individuais, uma rápida referência às óperas de Mignone, todas inéditas e, pelo que sabemos, não gravadas comercialmente. Além das duas óperas comentadas já na parte biográfica, temos ainda o registro de *Mizu* opereta em 3 atos, de 1937; *O Chalaça* (1972); *Um Sargento de Milícias* (1979/80).

Sobre a estréia da ópera *O Chalaça*, com libreto de Humberto Melo Nóbrega, escreveu Paulo Antônio, presente ao evento (Correio do Povo, 31/10/76, Porto Alegre, RS):

"Em vez de ser definida como 'ópera cômica', em seus dois quadros, pela temática e o tratamento musical — apesar de algumas passagens histriônicas — poderia ser classificada de comédia lírica 'o passado em termos de romantismo' (observou argutamente o crítico de *O Globo*, do Rio, Antônio Hernandez). É uma obra que, pelo sentido exato de teatralidade, a mestria instrumental e o hábil manejo das vozes, além de outros fatores de apoio essencial ao gênero que atualmente volta a recuperar o prestígio perdido em meio às confusões estéticas do pós-guerra, tem seu lugar garantido entre as mais expressivas produções da operística brasileira. Não é só pelo assunto atraente, a configuração e o contraste dos personagens, a fluência melódica, o revestimento instrumental e toda a adequação cênica, mas pelo impulso emocional sempre dominado pela responsabilidade de um músico experiente cuja facilidade de compor seria um convite à vulgaridade ou à superficialidade."

E mais adiante:

"Ora, também de igual valor autônomo é o prelúdio de *O Chalaça*, que pode muito honrosamente figurar em qualquer

programa sinfônico, embora escrita a partitura para orquestra de reduzidas proporções (seis primeiros violinos, quatro segundos, três violas, dois celos, dois contrabaixos, madeiras aos pares, piano, harpa e alguns instrumentos de percussão)."

Voltemos à década de 1920. Já nos referimos a algumas das obras sinfônicas surgidas nessa época. Uma rápida referência a *Cenas da Roça* (1923). A revista *Música* (S. Paulo, julho/ag. 1924, ano II), comentando o 33º concerto da Sociedade de Concertos de Sinfônicos, no qual foram apresentadas várias obras de Mignone, assim descreve a obra mencionada:

"É dia de festa na roça. Sábado de aleluia. Ouve-se o badalar dos sinos, um negro bêbado, cambaleando, atravessa o largo da Matriz, uma toada saudosa envolve o ambiente.

Em páginas descritivas de cunho caraterísticamente indígena, o compositor anima o quadro da festa da roça. As cenas sucedem-se, ricas de colorido orquestral, revivendo pequenos quadros que descrevem o júbilo da população. Surgem temas de danças populares — caterete e samba — e melancólicas endeixas de caboclos.

A festa anima-se, os sinos repicam com mais intensidade, o caretetê e o samba aceleram-se e a composição conclui com uma página forte em que a confusão, as dissonâncias descrevem o barulho, o 'brouhaha' indescritível da multidão que saúda a Aleluia."

A década de 1930, mais rica em obras sinfônicas de importância, vê surgir a *3ª Fantasia Brasileira* (1934), para piano e orquestra. Mignone está em plena ânsia de auto-afirmação nacional, não mais esporádica como antes, mas agora sistemática. Tivemos a oportunidade de ouvi-la, em Porto Alegre, em 1982, sob a regência do próprio compositor, com Maria Josefina, sua esposa, ao piano. A obra dura cerca de dez minutos. O clima musical agradável, as caraterísticas brasileiras e o visível domínio da orquestra não conseguem, no entanto, afugentar a impressão de uma obra ainda imatura, bastante aquém, digamos, de *Leilão*, composto na mesma década. Trata-se de uma etapa — e etapa importante— no caminho ascendente de Mignone.

A nosso ver, há um progresso sensível da terceira para a quarta *Fantasia Brasileira* (1936/39). Elementos africanos comparecem esporadicamente aí. A obra, insinuante, bem construída, tem a marca inconfundível de Mignone. Sua duração é de aproximadamente dez minutos. Também no caso desta obra, tivemos a satisfação de ouvi-la executada por Maria Josefina ao piano e o autor na regência, em Porto Alegre, no mês de maio de 1983, contando Mignone 85 anos!

Uma das obras festejadas,e que veio à luz em 1940, é *Festa das Igrejas* ("Impressões Sinfônicas"). Construída num bloco só, dividido em quatro partes entrelaçadas, tem uma duração de vinte e dois minutos. Representa um dos pontos altos da música sinfônica do compositor. Sua estréia deu-se em São Paulo, em 1942, sob a batuta de Souza Lima. As partes são estas:

São Francisco da Bahia
Rosário de Ouro Preto (MG)
O Outeirinho da Glória (Rio de Janeiro)
Aparecida (Nossa Senhora do Brasil)

Conforme já vimos, *Festa das Igrejas* teve repercussão internacional. O assunto resultou de uma sugestão de Mário de Andrade. A confecção do programa, no entanto, é do próprio compositor. Segundo Luz Heitor [17], a obra é "uma colorida evocação de quatro templos brasileiros, com a sua atmosfera típica de rezas, burburinho festivo e místico enlevo."

É música descritiva? Sim e não. O que é indiscutível é que há trechos nitidamente descritivos; à maior parte de *Festas das Igrejas*, no entanto, pode-se aplicar, com mais justeza, o termo usado por Beethoven em relação à *Sinfonia Pastoral:* "Expressão dos sentimentos". Apenas um exemplo para fins de ilustração. Luiz Heitor [18], descrevendo a obra, diz, referindo-se à segunda parte:

"Estamos agora na Igreja do Rosário de Ouro Preto, e a visão do templo construído pelos negros e por eles mantido sugere ao compositor acentos dramáticos, que remontam aos tempos coloniais, quando o rebanho humano dos escravos gemia e penava sob a dominação impiedosa dos senhores; o ritmo de batuques, a sú-

bita expansão frenética de fundo místico cortam a larga cantilena que atravessa essas páginas, exprimindo o lamento dos negros oprimidos."

Festa das Igrejas integra definitivamente o acervo cultural de nosso País. A obra é original. Uma ou outra sombra de Stravinsky não alteram este juízo. A orquestração distingue Mignone de qualquer outro compositor brasileiro.

É importante acrescentar, como aliás em outras obras também, que o "nacionalismo" aqui se afirma menos por constantes rítmico-melódicas ou por citações folclóricas literais do que pela intenção de descrever musicalmente aspectos do nosso passado, manifestações do povo e sugestões do ambiente.

Não nos detemos, neste capítulo, em obras sinfônicas mais fracas ou, embora bem construídas, muito presas ao Pós-Romantismo europeu. Apenas um exemplo deste último tipo.

Música nº 1 (1949), para orquestra. O título é, conforme o próprio autor (capa do disco gravado pela FUNARTE/INM) "uma alusão que Mignone faz ao hábito de alguns compositores modernistas que utilizam números em lugar de títulos em suas obras."

Composta em dois movimentos, com duração de cerca de onze minutos, a obra representa, estilisticamente, uma recaída na música pós-romântica do século passado, às vezes até com ecos de Wagner, e na música do início do século. Tudo isto não impede, porém, que Mignone compareça com força própria aqui e acolá.

O que possa haver de brasileiro em *Música nº 1* é muito pouco e muito diluído.

Uma obra que permanecerá permanentemente jovem é o *Concertino para Fagote e Orquestra* (1957). Conciso, sem notas supérfluas, tem uma duração boa para o nosso ritmo de vida: cerca de oito minutos. Seus movimentos são:

Suavemente — Bem movimentado — Alegre

O *Concertino* já se impõe na primeira audição. É uma música realmente sedutora, viva, dessas que suscitam infalivelmente

o pedido de um bis. Aqui não há banalidades, nem fórmulas gastas: E é bem brasileiro. Aliás, este caráter desvela-se com notável espontaneidade. Em momento nenhum sente-se que o autor tivesse sido impelido, por alguma exigência intelectual, a aproveitar constantes da nossa música. Os elementos tonais são bastente pronunciados; a orquestração é original e cativante. Em resumo: uma jóia da música brasileira .

Concerto para Piano e Orquestra (1958): uma obra dedicada a Arnaldo Estrela. Foi escrita nos tradicionais três movimentos:

Allegro Moderato — Andante — Allegretto Marziale

Harmonicamente domina um atonalismo franco, entremeado, no entanto, aqui e acolá, de manchas tonais (ou quase).

De um modo geral, a obra não apresenta caraterísticas brasileiras. Há, porém, exceções como, por exemplo, a cantilena bem modinheira que começa, na orquestra, no *Poco Meno*, do primeiro movimento (pouco antes da letra C).

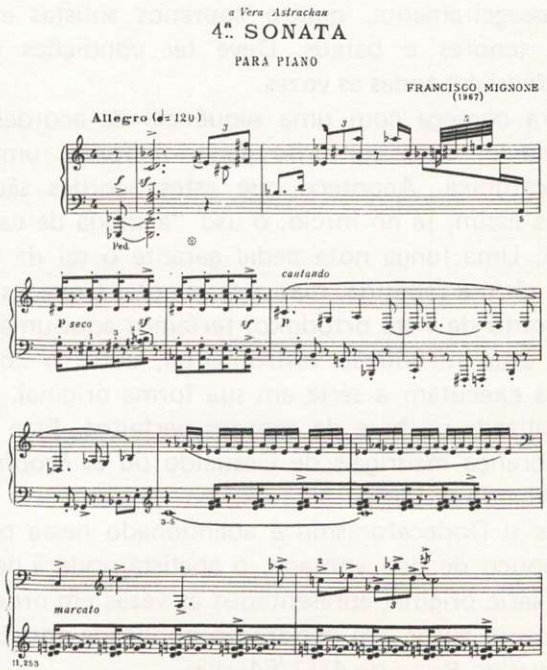
As sonoridades compactas na orquestra, acordes maciços alternando com passagens virtuosísticas no piano são aspectos bem típicos de Mignone. O concerto é vigoroso, " amplo e sonoro" como indica o autor no *Poco Meno*, logo no início, na parte de piano. Passagens tenras contrastam passagens mais vigorosas.

O trabalho temático, onipresente, é, no entanto, suficientemente flexível para dar margem à livre improvisação.

No mesmo ano de 1958, nasceu outra obra para piano e orquestra: *Burlesca e Tocata*. Edino Krieger, comentando a estréia dessa obra, no Rio, em 1975 (Jornal do Brasil), diz:

"A *Burlesca e Tocata*, de Mignone, foi elaborada este ano sobre esboços iniciados há algum tempo. Isso explica a convivência, nessa obra, de uma temática nitidamente nacionalista, característica de toda a fase de consagração do compositor e de uma linguagem mais atual, comum às suas produções mais recentes. Há uma espécie de síntese, de encontro feliz de dois Mignones que se completam e se identificam nessa obra que se acrescenta como uma das melhores contribuições ao repertório brasileiro para piano e orquestra. Brilhante e marcada por um virtuosismo

lúdico em seu tratamento do piano solista, jogando com ampla variedade de recursos instrumentais que vão desde as oitavas vigorosas iniciais até os ornamentos rápidos, os glissandos e à melodia ingênua de toada, a obra é esplendidamente armada sobre um apoio orquestral igualmente diversificado e extremamente eficaz pontilhado de diálogos camarísticos e sonoridades de massa perfeitamente equilibradas em relação ao solista, e de um interesse musical permanente."

Examinemos agora uma obra para solistas, coro e orquestra: o *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1962). Já nos referimos a ela no estudo da música pianística de Mignone. Lembramos que, em 1960, o compositor começa seu namoro com o Serialismo, mais propriamente Dodecafonismo. Um dos resultados da busca de novas técnicas é esse oratório.

© Copyright 1967 by MANGIONE e FILHOS, Successora de E.S.Mangione, São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
All rights reserved.

O texto, sintetizando a vida de Sta. Clara, é de Cecília Meireles, autora também do título. A obra, que tem uma duração de cerca de 40 minutos, foi composta num único bloco, dividido em seções ora mais longas, ora mais curtas. O desenvolvimento se realiza mediante processos temáticos — aos quais imitações locais não são estranhas — combinados habilmente com uma livre improvisação muito comum na obra do compositor. Evidentemente, o autor sentiu o perigo de uma permanente improvisação ao longo de uma obra tão longa. Por outro lado, sua exuberância criativa dificilmente se deixaria aprisionar em texturas polifônicas rigorosas ou rígidos desenvolvimentos clássicos. Aliás, há, neste aspecto, um parentesco com o modo de ser de Villa-Lobos.

Os solistas, no sentido habitual da palavra são: soprano, contralto, tenor e barítono. Um *mezzo* aparece num trio de solistas bastante curto. Além disto, o coro deve ter condições de formar, passageiramente, quatro sopranos solistas e tríades de contraltos, tenores e baixos. Deve ter condições também de cantar em *divisi* em todas as vozes.

A obra começa com uma seqüência de acordes por movimento paralelo, cujo contorno superior forma uma autêntica série dodecafônica. Acontece que estes acordes são perfeitos! Observamos assim, já no início, o uso "à moda da casa" do processo serial. Uma longa nota pedal garante o sal da dissonância. A seguir, a série é repetida, mas com as notas trocadas de duas em duas. Do ponto de vista ortodoxo, teríamos aqui uma série nova! Terminada esta introdução instrumental, entra o coro no qual os sopranos executam a série em sua forma original. A harmonização é realizada na base de acordes perfeitos. Este trecho traz logo à lembrança madrigais de Gesualdo ou as *Prophetiae Sibyllarum* de Orlando di Lasso.

Depois o Dodecafonismo é abandonado nesta parte inicial. Com um pouco de boa vontade, o analista poderá detectar fragmentos da série original apresentados às vezes em ordens diversas. Aliás, o próprio autor, em declaração publicada por Renzo Massarani no *Jornal do Brasil* de 4/11/64, diz:

"Quanto à música do meu Oratório, direi que não sou dodecafonista, não. O emprego esporádico da dodecafonia é, para mim, um dos processos de composição e nunca *o processo* ortodoxo da composição."

De nossa parte, com essa rápida análise da parte inicial, não queremos deixar a impressão de que a falta de ortodoxia dodecafônica, este Serialismo "à moda da casa", represente um defeito estético! Pelo contrário!

De um modo geral, predomina um atonalismo livre ao qual, no entanto, não são estranhas passagens tonais ou modais (ou quase).

Embora o compositor, dono de uma técnica invejável, tenha se esmerado em dar o necessário apoio instrumental às vozes, sobretudo nas entradas, a parte vocal apresenta dificuldades que requerem um coro de bom nível e experiente em música do século XX. Isto vale em sentido harmônico, melódico (grandes saltos, intervalos de entonação difícil) e rítmico. Ocorrem, no entanto, trechos bastante fáceis, seja para coro, seja para os solistas. Em resumo: há dificuldades, mas são superáveis. E o rendimento estético recompensará o esforço desprendido na preparação. Aliás, Cleofe Person de Mattos que preparou, com a Associação de Canto Coral, a parte vocal para a estréia da obra em 1964 (Teatro Municipal do Rio de Janeiro), a regência geral estando a cargo do próprio compositor, disse-nos que "a obra é muito bonita, embora não fácil de cantar."

Voltando às palavras de Mignone publicadas por Renzo Massarani, encontramos aí a surpreendente declaração: "O poema-oratório foi concebido como obra coreográfica. "Surpreendente por tratar-se de um oratório. Ao que saibamos, este aspecto da concepção de Mignone nunca chegou a ser realizar.

No confronto formal com o oratório barroco — que verdadeiramente funda o gênero — observa-se uma diferença, não quanto à importância quase absorvente dos coros, mas quanto à inexistência de autênticos recitativos separados e distintos das árias. A rigor, não há árias. A distinção entre recitativo e ária cedeu

o lugar ao *arioso*, cuja força melódica ora se acentua, ora se reduz, conforme as necessidades expressivas.

E, para terminar, palavras do crítico Mário Cabral (Tribuna da Imprensa, 31/10/64):

"O que surpreendeu nesse oratório foi um Mignone que, para uma criação condizente com o poema, dele excluiu a grandiloqüência, a pujança orquestral e o patético dos seus grandes painéis sinfônicos para nos oferecer obra, cujo misticismo e adatação ao entrecho em suas intenções mais refinadas são a nota dominante."

O *Caçador de Esmeraldas* (1980), balê pantomímico para orquestra. É obra muito típica de Mignone, mostrando o compositor em plena pujança no manejo da orquestra e, apesar da idade, em pleno vigor de suas forças criadoras.

Executada em apresentação apenas sinfônica, a obra obteve, na IV Bienal da Música Brasileira Contemporânea (1981), os mais calorosos aplausos, conforme pudemos constatar pessoalmente.

A música de câmara de Mignone

Incluímos aqui as obras para solos instrumentais (exceto o piano), duetos, trios, quartetos, etc., até octetos. A produção de Mignone, nesse terreno, prescinde da voz humana. Consideraremos, neste trabalho, apenas as peças escritas originalmente para os conjuntos mencionados, deixando de lado as não poucas transcrições de peças inicialmente concebidas para piano, canto e piano, orquestra, etc. Contadas, somam um pouco mais do que uma centena.

A produção camarística estende-se pela vida toda do compositor. Há, porém, períodos de concentração: os anos de 60 e 70, notáveis também pela abundância de obras de maior envergadura do ponto de vista estrutural.

Também neste terreno, aparece um ritmo favorito de Mignone: a valsa, se bem que em número bem inferior ao de valsas para piano. Mais precisamente, 20 valsas, destacando-se aí a série de 16 valsas para fagote solo (1979/81).

Outro aspecto que surpreende a quem estudou a obra pianística do compositor: o número apreciável de obras de maior envergadura estrutural. Sonatas, Quartetos, Sextetos, etc. são bastante abundantes.

Dificilmente pode-se apontar na produção camarística de Mignone uma preferência em sentido absoluto. Há singularidades como, por exemplo, o conjunto de 21 peças para um ou, eventualmente, mais fagotes. Acrescentem-se ainda os conjuntos nos quais o fagote comparece como companheiro de outros instrumentos. Mas não chega a ser uma preferência. Dentro de uma linha muito tradicional, há um bom número de obras para violino e piano e, também, para violoncelo e piano. Em combinações várias foram utilizados: flauta, oboé, clarineta, trompete, trompa, tuba, viola. Também as flautas doces foram contempladas com algumas peças.

O que chama a atenção de quem examina o catálogo das obras de Mignone é o reduzido número de peças camarísticas impressas. Isto, naturalmente, torna a difusão difícil. O musicólogo passa trabalho para ter acesso a esse material. E as gravações também não são abundantes.

Passemos primeiro em revista as valsas para fagote solo. Em 1979, Mignone escreveu *Macunaíma* ("A Valsa Sem Caráter"), numa evidente alusão a Mário de Andrade. A peça é curta; tem dois minutos e meio. Apesar de tocar um instrumento só, sente-se bem o ritmo da valsa. Bem brasileira, lembrando velhos tempos. É tonal. Por fim: uma peça gostosa.

No mesmo ano veio à luz a *Valsa-Choro.* É tonal, com esquemas repetitivos. O clima é seresteiro.

Essas duas valsas foram publicadas, em 1982, pela FUNARTE/INM, junto com as 14 valsas para fagote solo escritas em 1981. Repare-se: quando escreveu essa série de valsas, Mignone tinha 84 anos!

Os títulos da série evocam aspectos importantes da longa trajetória musical de Mignone. Sua amizade com Mário de Andrade é lembrada pela valsa *A Escrava que não Era Isaura. Valsa*

da Outra Esquina evoca suas próprias *Valsas de Esquina. Pattapiada* traz à lembrança o grande flautista brasileiro Patápio Silva (1881-1907). *Apanhei-te meu Fagotinho* é uma alusão a *Apanheite Cavaquinho* de Ernesto Nazareth. *A Boa Páscoa para Você,* Devos! traz o nome do grande fagotista Noel Devos a quem a série toda é dedicada. *Valsa Modinheira* — saudade de velhos tempos . . . *Aquela Modinha que o Villa não Escreveu* é título que se explica por si mesmo. *Mistério* confirma Mignone romântico. A valsa + 1 3/4 é coisa do humor de Mignone, humor mais íntimo aqui ("Alegria Interior" escreveu o autor).

Do ponto de vista harmônico, essas valsas são tonais, porém com liberdades ora mais, ora menos acentuadas.

Nada melhor, para situar essas valsas esteticamente, do que o prefácio escrito pelo renomado fagotista Noel Devos para a edição da FUNARTE/INM (junto com as duas valsas mencionadas anteriormente). Diz aí o autor do prefácio:

"Com profundo conhecimento do instrumento e de instrumentação em geral, Mignone fez dessas *16 Valsas para Fagote Solo* uma obra-prima, cada uma delas verdadeira jóia para o fagotista, como virtuose e como intérprete.

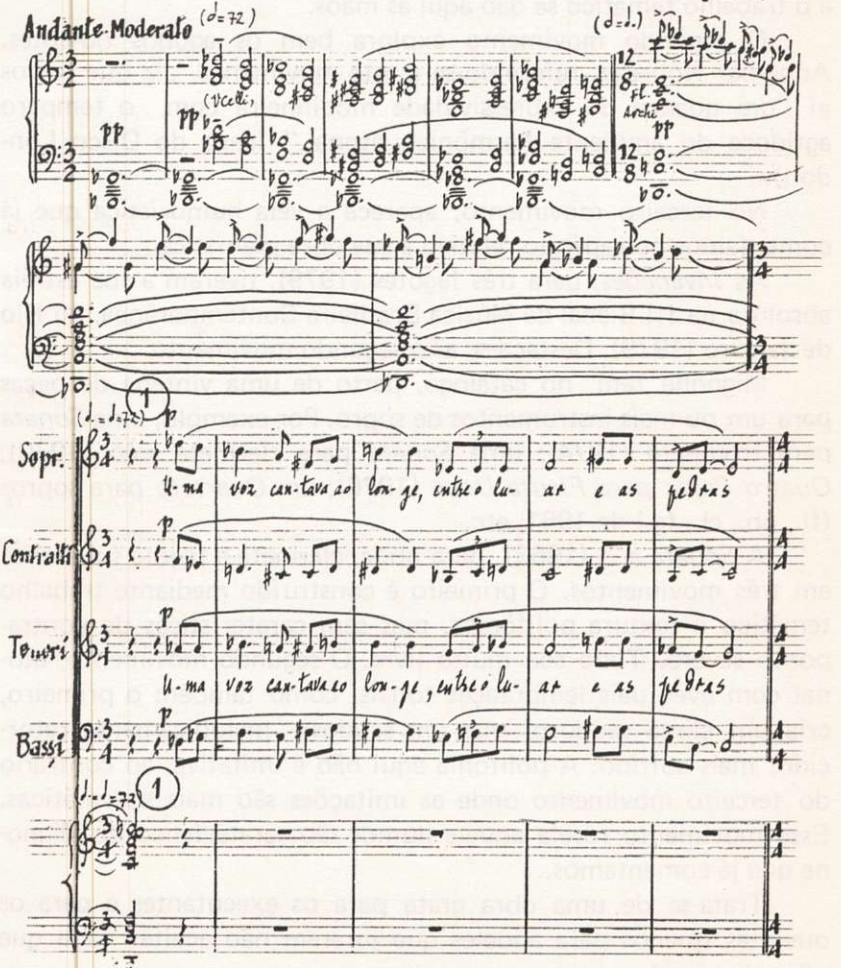
Cada valsa é um poema com uma idéia bem definida e de conteúdo sempre diferente. Em sua maneira de compreender o fraseado musical, Mignone é claro e direto: 'o intérprete deve adaptar palavras em cada frase que toca'. Esta verdade, tão natural para alguns, é esquecida por muitos. Este pensamento do compositor é importante e deve ser comentado se quisermos compreender a música instrumental de Mignone."

A nosso ver, fica sugerida aí uma tese: a cantabilidade na obra de Mignone.

a Cleofe Person de Mattos
Com admiração e amizade

Pequeno Oratório de SANTA CLARA

para côro misto, solistas cantores e orquestra

Versos de Cecília Meireles — Música de Francisco Mignone (1962)

Ainda na trilha das obras para fagote solo, vamos estacionar, rapidamente, na *Sonata nº 2*, para dois fagotes (1967). É obra que merece a atenção dos fagotistas! Os movimentos são três: *Allegro Moderato* — *Andante* ("plácido e contemplativo) — *Assai Vivo.* O primeiro movimento é bem urdido. Tem uma textura bastante polifônica. São freqüentes as perguntas e respostas. Do ponto de vista harmônico, é tonal livre. A invenção contínua e o trabalho temático se dão aqui as mãos.

O segundo movimento explora bem os agudos dolentes. Adhemar Nóbrega, referindo-se a este movimento, diz que temos aí "um quadro de expressividade modinheira com o tempero agridoce do ambiente harmônico atonal." (capa do Disco London).

No terceiro movimento, aparece a veia humorística que já comentamos no capítulo relativo à sua obra pianística.

As *Invenções*, para três fagotes (1979), tiveram a sua estréia absoluta na III Bienal da Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro (1979). Destaca-se aí o segundo movimento.

Mignone tem, no catálogo, perto de uma vintena de peças para um ou mais instrumentos de sopro. Por exemplo, uma *Sonata* para trompete (1974); uma *Sonata* para clarineta solo (1970); *Quatro Peças para Flauta Doce* (1976); um *Quarteto* para sopros (fl., ob., cl., fg.) de 1961, etc.

A *Sonata a 3* (1963), para oboé, clarineta e fagote foi escrita em três movimentos. O primeiro é construído mediante trabalho temático e textura polifônica, mas sem caraterísticas de contraponto severo. Tudo soa muito livre. O segundo movimento, atonal com eventuais lembranças tonais, como também o primeiro, cria um clima saudoso, mas um saudoso melodicamente retorcido, mais sofrido. A polifonia aqui não é imitativa, ao contrário do terceiro movimento onde as imitações são mais sistemáticas. Esse movimento revela aquele humor tão caraterístico de Mignone que já comentamos.

Trata-se de uma obra grata para os executantes e para os ouvintes (menos para aqueles que juraram não aceitar nada que não seja tonal).

O *Sexteto* (1935), para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa e piano foi editado pelo Ministério de Educação em 1937, dois anos depois da estréia. Em trabalho publicado no famoso Boletim Latino Americano de Música, de 1946, Arnaldo Estrela caracteriza assim a obra:

"O *Sexteto* é brilhantíssimo, selvagem no seu ímpeto, exigindo bravura e virtuosismo dos executantes. Utiliza quatro temas principais . . . os quais foram fornecidos ao autor por um esplêndido músico popular: Pixinguinha. Esses temas não são propriamente desenvolvidos. As idéias mudam de aspecto, sucessivamente, como algo que decorre no tempo e reflete seus cambiantes. (. . .) Se a forma desta peça é livre, igualmente livre é seu aspecto tonal, em geral indefinido deixando coar por vezes a idéia de um tom (especialmente ré menor . . .)."

Um pouco mais adiante acrescenta: "Este *Sexteto* tem a expressão nitidamente nacional."

Harmonicamente distintas das anteriores são as *Quatro Sinfonias* (1968), para oboé, clarineta e fagote. Conforme o compositor (carta de 9/2/83), a música tem aqui caráter serial. Já vimos o que significa isto na música de Mignone.

A mesma observação vale para a *Invenção (1961),* para clarineta e fagote.

Mignone compôs apenas dois quartetos de cordas. O de número dois tem os movimentos:

Allegro – Seresta – Desafio (Allegro con spirito)

Composto em 1957, tem ainda armaduras de clave. De fato, o Quarteto nº 2 é basicamente tonal, em termos mais livres. Percebem-se aí nitidamente as intenções nacionalistas. Predomina o melodismo. No último movimento as complicações rítmicas se acentuam. A textura é bem quartetística

O Famoso Boletim Latino-Americano de Música, vol. VI, de 1946, reproduz a partitura de *Urutau* ("O Pássaro Fantástico"), para flauta, flautim, clarineta em mi bemol, fagote e piano a quatro mãos. Na nota explicativa lê-se: Esse pássaro, pela calada da noite, dá uma risada estrídula, como de mofa . . ." Vê-se que

não é sem motivo a presença do flautim, da flauta e da requinta. Mais ainda. Mignone indica no começo: "Lento e lúgubre".

Essa peça camarística é, na verdade, uma transcrição do nº 6 dos *Quadros Amazônicos,* compostos para orquestra em 1939/42. Contrariando nosso propósito, citamo-la aqui por não termos tido acesso à partitura orquestral ainda em manuscrito.

A peça descreve um mito tupi-guarani que "No pocas veces fué puesto en música", no dizer de Francisco Curt Lange, promotor de publicação do referido Boletim.

As intenções, nessa obra (que dura de quatro a cinco minutos), foram claramente descritivas. Daí sua construção atemática (a despeito de discretos vestígios de trabalho temático). Harmonicamente é atonal.

Só alguns aspectos a mais. A parte II do piano repete, do primeiro ao último compasso, sem tirar o pedal, a alternância, no subgrave, de dois acordes de sétima menor, deslocados, um em relação ao outro, por semitom. O efeito se aproxima das batidas lentas num tam-tam grande. Às vezes, se junta o fagote em seu registro grave. As intervenções da parte I do piano são esporádicas e se dão preferencialmente na região superaguda.

Os demais movimentos dos *Quadros Amazônicos* são: 1) *Jaú*; 2) *Caiçara*; 3) *Iara*; 4) *Cobra Grande*; 5) *Caapora*; 7) *Saci*.

Em 1967, Mignone compôs a sua *Sonata*, para violoncelo e piano, a única para esses dois instrumentos. Os movimentos são:

1) *Moderato*
2) *Scherzo* ("Alguém deixou a torneira pingando a noite inteira")
3) *Andante* ("arioso e responsório profano")
4) *Giga – Saltarello*

No quarto movimento, o *Saltarello*, em 12/8, é extremamente curto em relação ao resto. Finaliza o movimento.

A obra é de um atonalismo conseqüente e sistemático. Se ocorre alguma reminiscência tonal, é fruto do acaso. Não se pode dizer que a *Sonata* seja dodecafônica, embora ocorram, esporadi-

camente, séries e até simulacros de desenvolvimento dodecafônico.

As indicações de expressão, dinâmica e andamento são sempre em italiano, excetuando-se algumas poucas em francês.

1º movimento. — Está sob o signo da violência provocada não somente pelos recursos tradicionais, mas também pelo verdadeiro despedaçamento da estrutura musical em certas passagens. Outro aspecto importante aqui é o papel desempenhado pelas repetições obstinadas de acordes,dando a impressão de um mecanismo, de rigidez implacável, impedindo qualquer expansão vital positiva, permitindo, no máximo, manifestações agressivas. Não obstante, vencendo de vez em quando essas forças, há rápidas expansões líricas, confiadas ao violoncelo.

Observa-se nesse primeiro movimento um trabalho temático combinado com a livre improvisação com muita habilidade. A afinidade com a *Sonata nº 4, para piano, escrita no mesmo ano, salta à vista.*

2º movimento. — A música aqui faz jus ao comentário, entre parênteses, do título. É uma manifestação do espírito de humor do compositor. Na parte central procura-se manifestar um tímido, quase encabulado lirismo.

3º movimento. — Logo no começo, Mignone prescreve "Misterioso e lontano, indefinibile". É o mais extenso dos quatro movimentos (ca. de 9 minutos).

4º movimento. — *Giga-Saltarello* ("con ripetizione obbligate"). Temos aqui um ritmo antigo com um tempero do século XX. Uma giga atonal.

Para flautas doces, Mignone criou umas poucas pecinhas. O grupo *Quatro Peças*, de 1976, para duas flautas doces, em dó e fá, são singelas, de dificuldade média, bem tonais, até com armaduras nas claves.

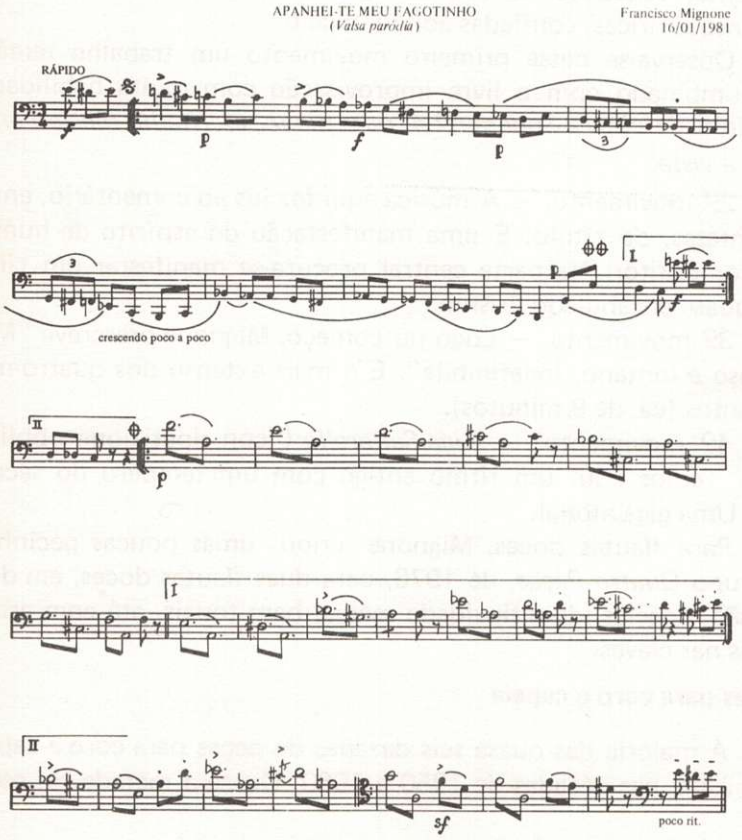
Obras para coro e capela

A maioria das quase seis dezenas de peças para coro a capela veio à luz nas décadas de 1950 e 1960. Quase a metade foi escri-

ta para vozes iguais (duas, três ou quatro); o resto, para vozes mistas. Podemos passar por cima de dois hinos e destacar, ao lado de peças poéticas, os *14 Cânones*, para duas vozes iguais. Mostra-se aí o compositor praticando o contraponto. Alguns desses cânones têm títulos sugestivos: *Canção de Roda, Dengoso, Brejeiro,* etc.

Chama a atenção a predominância de textos populares nas peças corais. O próprio compositor aparece, de vez em quando, como autor de textos.

A maiorias dessas peças não foi ainda editada. Uma tarefa para o futuro!



No conjunto de obras corais sobressaem, pela envergadura e pela importância, as sete missas, todas com texto em latim, durando, em média, de vinte a vinte e cinco minutos. Essas missas foram escritas no curto período de 1962 a 1968, portanto em plena fase de namoro com o Serialismo. Examinemos algumas dessas missas.

Missa em si bemol nº 1, de 1962, para coro SATB. Tem as partes fixas tradicionais da missa em latim: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei.*

Esta missa cativa o ouvinte, já numa primeira audição, por sua musicalidade, sua fluência sem pontos mais fracos do início ao fim e por sua compacidade. A discreta aura renascentista, aliada a uma linguagem musical do século XX — sem extremos — produz um enlevo místico discreto, sem pieguice. Predomina a polifonia sobre a homofonia.

Missa em fá nº 2, de 1963, para coro SATB. Musicalmente menos feliz que a anterior, esta *Missa,* embora não destituída de interesse, tem trechos que beiram à monotonia. Adhemar Nóbrega, na capa da gravação que integra a série *Monumentos da Música Clássica Brasileira* lançada pelo INM/FUNARTE, tece o seguinte comentário:

"Revalorizando a concepção da música polifônica vocal da Idade Média, a *Missa nº 2* ostenta uma escrita genuinamente linear, na qual o relacionamento harmônico permanece sempre em segundo plano. Simultaneamente, a concepção rítmica de cada linha (. . .) mantém deliberadamente a preocupação de não revelar a quadratura ou a periodicidade, de modo que ao ouvinte não seja dado o prazer fácil de perceber o compasso em que é escrito cada trecho. Estas duas premissas conferem à obra a feição de um tecido de linhas fluentes, livres, sem peias harmônicas nem rítmicas, de modo que cada trecho da *Missa* decorra espontaneamente, sem pontos de referência exclusivamente de ordem técnica, mas sim observando apenas a fluência da declamação do texto."

Sexta Missa, de 1967, para coro SATB. A obra foi dedicada à memória de Villa-Lobos pelo 80º aniversário de seu nascimento.

Ouçamos novamente Adhemar Nóbrega (capa da gravação promovida pelo Museu Villa-Lobos, em 1969):

" . . . a escrita é rigorosamente polifônica e modal, trabalhando o autor sobre o modo de si bemol (com mi natural, o que corresponde ao modo eclesiástico de fá."

Estas linhas referem-se à primeira parte da *Missa*, o *Kyrie*. O clima harmônico é áspero. Essa aspereza, no entanto, não agride; convence pela sinceridade com que o autor interpreta a tríplice invocação. Compacidade e musicalidade são outros predicados do *Kyrie*.

A parte restante da *Missa* (que dura, ao todo, pouco mais de quinze minutos) é densamente musical. Em matéria de concentração e musicalidade não ficam devendo ao *Kyrie*. O clima emocional varia conforme as palavras do texto. Mignone revela, nessa obra, um excepcional poder de síntese de elementos derivados do multissecular canto gregoriano, do misticismo inconfundível da música sacra renascentista, de asperezas harmônico-rítmicas do século XX e da personalidade dele, Mignone. A *Missa* em foco revigora, em termos muito pessoais, uma longa tradição musical-religiosa. De resto, uma bela obra.

ÍNDICE DAS OBRAS DE MIGNONE COMENTADAS

Abreviaturas usadas: cb. — contrabaixo
cl. — clarineta
cor. — trompa
fg. — fagote
fl. — flauta
ob. — oboé
sax. — saxofone
vl. — violino
vla. — viola
vcl. — violoncelo

1. — A Boa Páscoa para Você, Devos! / 72
2. — A Dolorida / 41
3. — A Escrava que não Era Isaura / 71
4. — Alma Adorada / 13
5. — A Menina Boba / 37/43
6. — Amor / 44
7. — Andante / 13
8. — Apanhei-te meu Fagotinho / 72
9. — Aquela Modinha que o Villa não Escreveu / 72
10. — Babaloxá / 25
11. — Batucajé / 25
12. — Bela Granada / 39
13. — Burlesca e Tocata / 66

14. — Caixinha de Brinquedos / 47/55
    a) Dorme Bonequinha /
    b) Brinquedinho Japonês /
    c) Os Dois Gatinhos /
    d) A Boneca Doentinha /
    e) Dança Campestre /
    f) Travessuras do Mascarado /
    g) Briga de Borboletas /
15. — Canção Brasileira / 21
16. — Cânones / 78
    a) Cânone — Moderado bem Melódico /
    b) 1º Cânone Perpétuo /
    c) 2º Cânone Perpétuo /
    d) 3º Cânone Perpétuo /
    e) 4º Cânone Perpétuo /
    f) Cânone e Coda (à 8ª) /
    g) Cânone e Coda (à 4ª) /
    h) Seresteiro /
    i) Valsando /
    j) Cânone Alegre /
    k) Canção de Roda / 78
    l) Cantiga de Ninar /
    m) Dengoso / 78
    n) Brejeiro / 78
17. — Cânticos de Obaluayê / 25/41
18. — Cantiga de Ninar / 40
19. — Cantigas do Ai / 41
20. — Canto de Negros / 21
21. — Caramuru / 13
22. — Catereté / 21/52
23. — Cenas da Roça / 15/63
    a) A Orfãzinha / 48/55
    b) Formiguinhas Trabalhando / 55
    c) A Rã e o Sapo / 55
    d) Hoje Não Tem Aula / 55
    e) O Gato e o Rato / 55
24. — Cinco peças para Piano / 47/48/55
25. — Concertino para Fagote e Orquestra / 65
26. — Concerto para Piano e Orquestra / 66
27. — Conçada / 19
28. — Crianças Brincando / 55
29. — Cucumbizinho / 25/52

30. – Dança das Bruxas / 14
31. – Dengues da Mulata Desinteressada / 41
32. – Dez Valsas Brasileiras / 47/50
33. – Égloga / 14
34. – Fantasias Brasileiras / 19/61/63
    1ª – 19/20/21/25
    2ª – 20
    3ª – 34/63/64
    4ª – 64
35. – Farândola das Horas / 13
36. – Festa das Igrejas / 60/64/65
37. – Festa Dionisíaca / 15
38. – Fragmento Idílico / 14
39. – Iara / 34
40. – Improviso / 40
41. – Improviso Romântico / 47
42. – Intermezzo Lírico / 14
43. – Invenção (cl., fg.) / 75
44. – Invenções (3 fg.) / 74
45. – Leilão / 24/34/63
46. – Lendas Sertanejas / 19/47/50
    nº 1 – / 19
    nº 2 – / 19/50
    nº 3 – / 19/51
    nº 4 – / 21/48
    nº 5 – / 21/51
    nº 6 – / 51
    nº 7 – / 21/50/52
    nº 8 – / 52
    nº 9 – /
47. – L'Innocente / 15/17
48. – Luar do Sertão / 50
49. – Lundu / 52
50. – Macunaíma / 71
51. – Mais Cinco Canções / 37
    a) Ninho Desfeito /
    b) Velho Amigo /
    c) Canção do Vento /
    d) Na Curva do Morro /
    e) Luar do Rio / 37
52. – Manon / 12

53. – Maracatu do Chico-Rei / 15/20/21/23/24/38/41/61
54. – Maxixe / 52
55. – Miami / 12
56. – Missas / 79
    nº 1 – / 79
    nº 2 – / 79
    nº 3 – /
    nº 4 – /
    nº 5 – /
    nº 6 – / 79
    nº 7 – /
57. – Mistério / 72
58. – Mizu / 62
59. – Música nº 1 / 65
60. – Não se Impressiones / 12
61. – Nazarethiana / 47/53
    nº 1 – /
    nº 2 – /
    nº 3 – /
    nº 4 – /
    nº 5 – /
62. – Noche Granadina / 48
63. – No Sertão / 15
64. – Noturno Sertanejo / 21
65. – O Caçador de Esmeraldas / 70
66. – O Café / 27/28/29
67. – O Chalaça / 62
68. – O Contratador dos Diamantes / 14/16/47
69. – O Doce Nome de Você / 41
70 – O Espantalho / 26
71. – O Vento Balançava Aquela Rosa Tão de Leve / 37
72. – Paráfrase sobre o Hino dos Cavalheiros da Kyrial / 14
73. – Pattapiada / 72
74. – Pequeno Oratório de Santa Clara / 67
75. – Poema das Cinco Canções / 37/38/45
    a) Canção da Garoa /
    b) Canção da Ruazinha Desconhecida / 37
    c) Canção de Baú / 38
    d) Canção para uma Valsa Lenta /
    e) Canção do Vento e da Chuva / 45
76. – Pourquoi Mentir / 39
77. – Quadros Amazônicos / 76

a) Jaú /
b) Caiçara /
c) Iara /
d) Cobra Grande /
e) Caapora /
f) Urutau /
g) Saci /

78. — Quase Modinha / 53
79. — Quarteto (fl., ob., cl., fg.) / 74
80. — Quarteto nº 2 (vls. I e II, vla., vlc.) / 75
81. — Quatro Choros / 53
82. — Quatro Líricas / 38/44/45
    a) Berimbau /
    b) Solau do Desamado / 38/45
    c) Pousa a mão na minha testa / 44
    d) Desafio /
83. — Quatro Líricas (1938) / 25/41
    a) Cantiga /
    b) O Menino Doente /
    c) Dentro da Noite / 41
    d) Dona Janaína / 25/41
84. — Quatro Líricas Brasileiras /
    a) Você /
    b) Tu /
    c) Disseste . . . /
    d) Nós /
85. — Quatro Peças Brasileiras / 21/52
    a) Maroca / 52
    b) Maxixando / 52
    c) Nazareth / 52
    d) Toada / 52
86. — Quatro Peças para Flauta Doce / 74/77
87. — Quatro Sinfonias (ob., cl., fg.) / 75
88. — Rolinha / 47
89. — Romanza in Lá / 13
90. — Seguida-Mirim / 61
91. — Seis Líricas (1932) / 38
    a) Madrigal /
    b) Amor /
    c) Teu Nome /
    d) Júri do Coração / 38
    e) Musa que Passa /
    f) Fim de Romance /

92. – Seis Peças Infantis / 55
    a) Preludiozinho /
    b) Rondó dos Pequenos Misoneístas /
    c) Toada /
    d) Você não me Pega /
    e) Sodade /
    f) Cachorrinho Está Latindo /
93. – Seis Pequenas Valsas de Esquina / 46
    nº 1 – /
    nº 2 – /
    nº 3 – /
    nº 4 – /
    nº 5 – /
    nº 6 – /
94. – Seis Prelúdios / 21/55
95. – Sete Líricas (1966) – ver *A Menina Boba* 37/43
96. – Sete Líricas / 43
    a) Les Rubaiyat / 43
    b) Oh! Viens avec le Vieux Khayyam /
    c) Ah! Ma Bien Aimée . . . /
    d) L'Espérance de ce Monde /
    e) Et le Désert Sera Mon Paradis /
    f) Et Cette Herbe Délicieuse /
    g) Regard la Rose que Fleurit Prés de Nous /
97. – Sexteto (fl., ob., cl., fg., cor., piano) / 75
98. – Sinfonia do Trabalho / 29
99. – Sinfonia Transamazônica / 58
100 – Sonata em sol menor / 13
101 – Sonata nº 2 (2 fg.) / 74
102 – Sonata para Clarineta Solo / 74
103 – Sonata para Trompete / 74
104 – Sonata a 3 (ob., cl., fg.) / 74
105 – Sonata para Violoncelo e Piano / 76
106 – Sonatas para Piano / 25
    1ª – / 25/54
    2ª – / 57/58
    3ª – / 48/59
    4ª – / 48/55/77
107 – Sonatinas/53
    1ª – 53
    2ª – 53
    3ª – 54
    4ª – 54

108 – Suíte Asturiana / 15
109 – Suíte Campestre / 13
110 – Si Vous Saviez / 39
111 – Três Cantos Populares Espanhóis / 40
a) A Tu Puerta Están Cantando / 40
b) Salta Niña em mi Barquilla /
c) Quieres que Yo Te Quiera /
112 – Trovas / 40
113 – Uandala Iê / 38/41
114 – Um Sargento de Milícias / 62
115 – Urutau / 75
116 – Valsas-Choro / 46/48/49/50
1ª – /
2ª – /
3ª – /
4ª – /
5ª – /
6ª – /
7ª – /
8ª – /
9ª – /
10ª – /
11ª – /
12ª – /
117 – Valsa-Choro (fg.) / 71
118 – Valsa da Outra Esquina / 72
119 – Valsas de Esquina / 25/46/48/49/72
1ª – /
2ª – /
3ª – /
4ª – /
5ª – /
6ª – /
7ª – /
8ª – /
9ª – /
10ª – /
11ª – /
12ª – /
120 – Valsa Modinheira / 72
121 – Violão do Capadócio / 37
122 – + 1 3/4 /72

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Mignone, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo, Mangione, 1947.
2) Andrade, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo, Martins, 1963, p. 239.
3) Guerra Peixe, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Ricordi, 1955, p. 12.
4) Heitor, Luís. IN: *A parte do Anjo*. São Paulo, Mangione, 1947, p. 12.
5) Andrade, Mário de. Obra cit. p. 351.
6) Mignone, Francisco. Obra cit. p. 18.
7) ibid. p. 64.
8) ibid. p. 62.
9) Mignone, Francisco. Obra cit. p. 34.
10) ibid. p. 25
11) Andrade, Mário de. Obra cit. p. 313.
12) Andrade, Mário de. Obra cit. p. 311.
13) Heitor, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1956, p. 306.
14) ibid. p. 307.
15) Andrade, Mário de. Obra cit. p. 350.
16) França, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1953, p. 46.
17) Heitor, Luiz. IN: *A Parte do Anjo*. São Paulo, Mangione, 1947, p. 25.
18) ibid. p. 26.

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO GERAL

Almeida, Renato. *História da Música Brasileira.* Rio de Janeiro, F. Briguiet, 2ª ed., 1942.

Andrade, Mário de. *Compêndio de História da Música.* São Paulo, L.G. Miranda Ed., 1933.

——— *Música, Doce Música.* São Paulo, Martins, 1963.

Bandeira, Manuel. *Francisco Mignone.* Rio de Janeiro, Publicações do Teatro Municipal, 1956.

Béhague, Gerard. *Music in Latin America.* New Jersey, Prentice – Hall, Englewood Cliffs, 1979.

Boletim Latino-Americano de Música. Rio de Janeiro, Instituto Interamericano de Musicologia, tomo VI, 1946.

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes. Lisboa, *Dicionário de Música.* Edições Cosmos, 1962.

Chase, Gilbert. *Introducción a la Música Americana Contemporanea.* Buenos Aires, Editorial Nova, 1958.

Enciclopédia da Música Brasileira. São Paulo, Art, 1977.

França, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil.* Ministério da Educação e Saúde, 1953.

Heitor, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil.* Rio de Janeiro, José Olímpio, 1956.

——— *Música e Músicos do Brasil.* Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950.

Klaxon – Mensário de Arte Moderna. São Paulo, Reprodução facsimilar, 1972, dos números originais da revista, de 1922, editada pela Martins, em convênio com o Governo do Estado.

Mariz, Vasco. *A Canção Brasileira.* Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, 1959.

———— *Dicionário Bio-Bibliográfico Musical.*

Mignone, Francisco. *A Parte do Anjo.* São Paulo, E.S. Mangione, 1947.

Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo, Ricordi Brasileira, 1981.

Vários Autores. *America Latina en su Música.* México, Unesco, Siglo Veintuno Editores, 1977.

Verhaalen, Sister Marion. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri.* Tese defendida na Columbia University, Estados Unidos.

Revistas

Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro
Música, São Paulo
O Rio Musical, Rio de Janeiro
Brasil Musical, Rio de Janeiro.

Catálogo

Francisco Mignone. Catálogo de obras. Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 1978.

BRUNO KIEFER

FRANCISCO MIGNONE
VIDA E OBRA

EDITORA MOVIMENTO

Capa
Mário Röhnelt
Revisão
Peter Pellens

1983
Direitos desta edição reservados à
Editora Movimento
República, 130 - Fone 24-5178
Porto Alegre - RS - Brasil

COLEÇÃO LUÍS COSME

1. Elementos de linguagem musical
   Bruno Kiefer
2. História e significado das formas musicais
   Bruno Kiefer
3. Madrigais gaúchos (partitura)
   Bruno Kiefer
4. Canções da Renascença
   Lassus, Arcadelt e outros
5. Obra musical de Natho Henn (partitura)
   Natho Henn
6. Cântico (partitura)
   Bruno Kiefer
7. Canções (partitura)
   Armando Albuquerque
8. Salamanca do Jarau (partitura)
   Luís Cosme
9. História da música brasileira
   Bruno Kiefer
10. A modinha e o lundu
    Bruno Kiefer
11. Regência coral
    Oscar Zander
12. Música e dança popular — sua influência na música erudita
    Bruno Kiefer
13. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira
    Bruno Kiefer
14. Fraseologia musical
    Esther Scliar
15. Mignone — vida e obra
    Bruno Kiefer
16. Música alemã — estudos
    Bruno Kiefer

Falar em música erudita no Brasil implica pensar nos seus nomes mais ilustres. Entre eles haverá de figurar, sempre, Francisco Mignone.

Mariano Soares

Mais um livro de valor da
EDITORA MOVIMENTO